НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936

1993

4





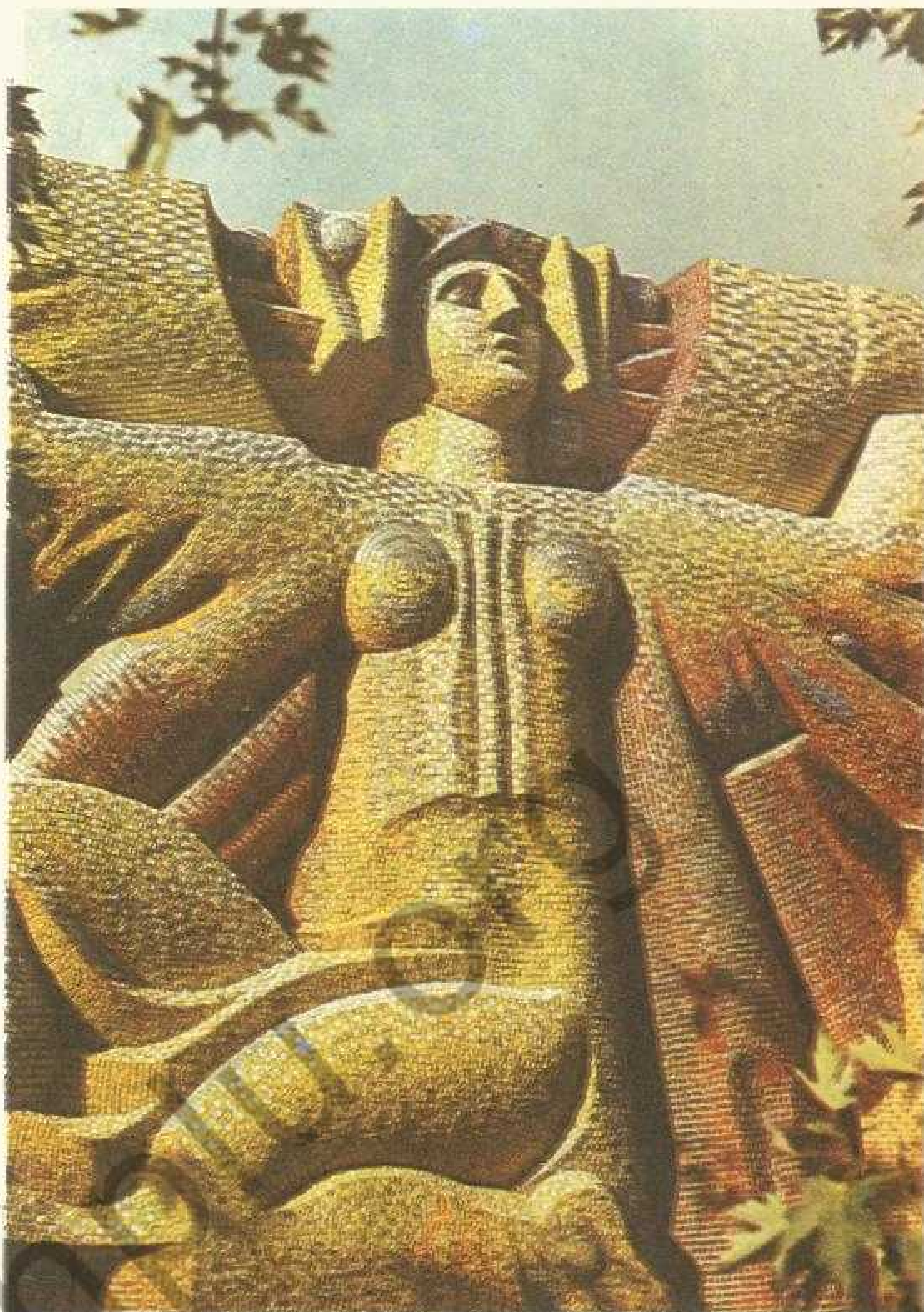




Іван Литовченко,
Марфа Литовченко.
Гобелен "Земля".
Київ, 1987 р.



Іван Литовченко,
Марфа Литовченко.
Гобелен "Творчість".
М. Прип'ять, 1982 р.



Іван Литовченко,
Марфа Литовченко.
Фрагмент композиції.
Монументальний рельєф.
М. Прип'ять, 1982 р.





Іван Литовченко,
Марфа Литовченко.
Гобелен "Джерела слов'янської писемності". (Фрагмент).
Київ, 1989 р.



Тетяна Кугай.
Розквітай соборна Україно.
Туш. Перо.
Київ. 1992 р.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

4 1993

ЛИПЕНЬ-СЕРПЕНЬ

(242)

Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ПУБЛІКАЦІЇ

СЛОВО МОЛОДОГО ВЧЕНОГО

НАРИСИ, ЕТЮДИ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

З НАШОЇ ПОШТИ

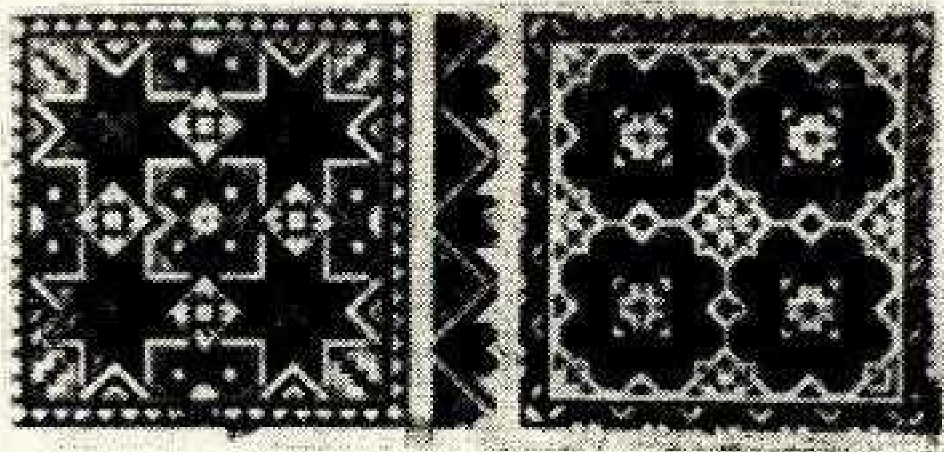
Адреса редакції:
252001 МСП, Київ-1,
вул. Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Костюк*
Редактори відділів *І. Власенко, В. Скуратівський, Г. Тищенко, К. Шпак*
Художні редактори *М. Стратілат, Н. Абрамова*
Технічний редактор *Л. М. Кравченко*
Коректор *Л. Захарченко*

Здано до набору 04.06.93. Підп. до друку 10.09.93. Формат 70×108/16. Папір друк. № 2. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,22+вкл. 0,23=9,45. Тираж 11780 пр. Зам. 3-702. Ціна 15 крб.

Київська книжкова друкарня наукової книги, 252030 Київ-30, вул. Богдана Хмельницького, 19

«НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ», № 4 (242), липень — серпень 1993, журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України і Міністерства культури України. Заснований 1925 року. Виходить 1 раз на 2 місяці. Головний редактор О. Костюк. Київ, видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001 Київ 1, вул. Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги, 252030 Київ 30, вул. Богдана Хмельницького, 19.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗАКЛИНСЬКИХ НА ГУЦУЛЬЩИНІ

З 60-х років XIX ст. в Галичині пожвавлюється вивчення народної культури та побуту. У цій справі поряд з вченими-народознавцями відзначилися українські вчителі і громадські діячі демократичного напрямку брати Корнило, Леонід і Роман Заклинські. Народилися вони в м. Маріамполі (тепер селище Маринопіль Галицького району Івано-Франківської області) навчалися в Станіславі і Львові. В той час у таємних учнівських і студентських гуртках велися розмови про красу і значення усної поезії в житті народу, про потребу записувати фольклор. Сучасники свідчать, що серед станіславських гімназистів найактивнішими збирачами фольклору були саме брати Заклинські [1].

Заклинський Корнило Гнатович (1857—1884) — український історик, окрім вчительської праці займався науковою роботою, вивчив історію Козаччини, Галичини, цікавився етнографією краю, записував фольклор [2]. Він надрукував статтю «Про весільні пісні руського народу» («Зоря», 1881, № 1—4), а ряд статей з народного побуту залишилось в рукописах. Серед них становлять науковий інтерес, зокрема, «Збірник весільних пісень, коляд і щедрівок» та інші твори. Ще будучи студентом Станіславської гімназії, Корнило виїздив на Гуцульщину, де записував народну творчість. Так, в с. Уторопах в 1877 р. записував колядки [3], а в с. Лючі — весільні пісні, пояснюючи, коли вони виконувалися (під час виття вінка, від'їзду до шлюбу і т. д.) [4].

Леонід Заклинський (1850—1890) записав у 1870 р. в с. Лючі декілька казок, побутових і ліричних пісень, різні перекази і пісні про О. Довбуша, а в Уторопах 1876 р. — щедрівки [5].

Заклинський Роман Гнатович (1852—1931) — учитель Станіславської учительської семінарії почав цікавитися гуцульським фольклором і побутом ще під час навчання в гімназії. У 1868 р. його прийняли до Станіславської учнівської таємної громади, члени якої С. Недільська, І. Белей, Р. Цеглинський та інші записували пісні [6]. Р. Заклинський також у 1862—1877 рр. у Лючі, Уторопах, а також у наступні роки в інших селах записував колядки, щедрівки, приказки, народні історичні перекази, легенди про татарські напади, про О. Довбуша, видатного

[1] ЦДІА ОД ф. 302, оп. 1, спр. 1.— Арк. 13.
[2] Зоря.— Львів, 1884.— № 4—5.— Арк. 31—42.
[3] Інститут літератури АН України (далі — І. Л.), ф. 108, спр. 132.— Арк. 7—8. Львівська державна наукова бібліотека АН України (далі — ЛДНБ), архів Заклинських, т. 5, спр. 19.
[4] Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології (далі — ІМФЕ), ф. 29—3, спр. 79.
[5] ІМФЕ, ф. 29—3, спр. 71, ф. 29—2, спр. 67; ЛДНБ, від. рук., архів Бучинського, п. 2, спр. 64, арк. 545, спр. 65, арк. 596.
[6] ЦДІА України у м. Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 1353, арк. 8; ф. 663, оп. 1, спр. 245, арк. 26, спр. 246, арк. 68.

ватажка селянських мас Буковини Лук'яна Кобилицю та ін.[7]. У 1880 р. він разом з своїм братом Корнилом відвідав промислово-етнографічну виставку у Коломиї[8]. У 1887 р. Р. Заклинський на основі статей І. Василевича та своїх власних спостережень надрукував у газеті «Школьная часопись» статті «Бойки», «Гуцули», «Лемки»[9]. В статті «Гуцули» він детально охарактеризував їх заняття, зокрема полонинське життя, одяг, їжу, описав житло і показав, в яких умовах жили багаті й бідні гуцули, як нужда і голод змушували більшість із них шукати роботи з низинних районах.

У книзі «Географія Руси» Заклинський дає фізико-географічну характеристику Гуцульщини, характеризує полонинське господарство та різноманітні домашні промисли гуцулів[10].

Позитивним моментом у дослідженнях Заклинського є те, що він не ідеалізував життя гуцулів, не описував їх як однорідну масу, а правдиво відтворив побут.

У 1902 р. Заклинський організував на Буковині експедицію, під час якої знайшов нові матеріали до біографії Ю. Федьковича і Л. Кобилиці[11], у с. Сторожинцях записав багато нових пісень і переказів про ватажка селянських мас Буковини, про Кошута та угорську революцію 1848—1849 рр., про опришків[12]. На основі зібраних матеріалів Заклинський написав декілька статей про Федьковича, а від М. Бучинського записав спогади про нього, які опублікував І. Франко[13], видав підручник «Український буквар для народних шкіл» (Львів, 1887, 2-е вид. — 1889, 3-е — 1891 р.), в якому вмістив ряд фольклорно-етнографічних матеріалів.

Заклинський є автором ряду статей, оповідань та брошур для молоді на педагогічну, географічну й історичну тематику. Основні з них: «Звірята шкодні і пожиточні в господарстві» (Львів, 1879), «Стріча з вовком», «Дрібні для дітей розкази», «Про напади татарські». В додатку — «Народна дума про втечу трьох братів з Азова» (Львів, 1885), «Наше лихоліттє. Історичне оповідання» (Львів, 1892). В останньому оповіданні автор наводить перекази і пісні про татарсько-турецькі напади на Україну, про Роксолану тощо.

У 1906 р. Р. Заклинський видав книгу «Пояснене одного темного місця в «Слові о полку Ігоревім» (Львів, 1906.— С. 45). Це цікаве наукове дослідження, в якому автор використав народні перекази, незважаючи на окремі недоліки, високо оцінив І. Франко у спеціальній рецензії[14].

Заклинський брав активну участь і в громадському житті. Він був членом різних культурно-освітніх товариств. Виступав проти політики ополячення українського населення, боровся за відкриття в Станіславі української гімназії, книгарні. Допомагав здібним селянським хлопцям вчитися, навіть заклав для них у 1903 р. бурсу[15]. Заохочував інтелігентних селян, учителів, своїх учнів до записування фольклору. Згодом його сини Богдан, Ростислав, Корнило, а також учень Василь Равлюк стали відомими збирачами і дослідниками усної народної творчості.

Найбільш успішно справу батька продовжував син Богдан Заклинський (9.VIII. 1886—12.IV. 1946) — відомий український педагог, етнограф, журналіст і громадський діяч.

[7] ІМФЕ, ф. 28—3, спр. 558, 2У—3, спр. 72, 78, 79; ІЛ., ф. 3, спр. 1630, арк. 149—151; ЛДНБ, архів Заклинських п. 4, спр. 16.

[8] Інститут археології АН України, архів Ф. Вовка, спр. В—2369.

[9] *Заклинський Р. З.* нашої етнографії. Бойки. Гуцули. Лемки // Школьная часопись.— Львів, 1887.— № 8, 9, 13. 14.

[10] *Заклинський Р.* Географія Руси. Ч. 1. Русь Галицька, Буковинська й Угорська.— Львів, 1887.

[11] І Л., ф. 3, спр. 4117.

[12] *Там же.*

[13] *Роман Заклинський.* Спомини про Федьковича.— Львів, 1901.— Т. XIII.— С. 10—20, 88—104.

[14] Записки наукового Товариства імені Шевченка у Львові.— 1906. т. XXI. кн. III.— С. 200—202.

[15] ЦДІА, ф. 348, оп. 1, спр. 1855, арк. 2, 3; ЦНБ, від. рук., ф. XIX, спр. 1237.

Народився він у Станіславі і після закінчення учительської семінарії працював з 1910 р. в початкових школах на Гуцульщині (с. Ст. Кути і Кривополе). Він автор цілого ряду учнівських підручників, брошур, оповідань і публіцистичних статей [16]. Заклинський брав також активну участь в культурно-освітньому і громадському житті краю [17]. Але найбільше користі він приніс своєю невтомною збирацькою роботою на ниві фольклористики і етнографії.

Під впливом свого батька Богдан почав записувати фольклор ще в час навчання в Станіславській гімназії. На канікулах в 1903—1904 рр. в селах Покуття і Гуцульщини він записав ряд історичних переказів і пісень про походження назв сіл, боротьбу з татарами, про опришків О. Довбуша [18], Марусяка, скасування панщини, Л. Кобилицю, Кошута — керівника революції 1848—1849 рр. в Угорщині; чимало рекрутських, побутових, родинних пісень, коломийок, колядок, щедрівок [19].

Висилаючи ці та інші записи видатному фольклористу і етнографу В. Гнатюку, він 17.VII.1904 р. писав: «Було мені мило коли сею, хоть як нужденною працею буду міг причинитися до побільшення творів етнографічних» [20].

І. Франко знаючи особисто батька Богдана Р. Заклинського, а його як збирача фольклору, в листі від 20 червня 1905 р. просив його в час канікул продовжувати збирати приповідки і пошукувати за старими паперами, друками та писаннями (навіть приватні документи, тестаменти... акти процесів, циркуляри, все має свою вартість) [21].

Заклинський радо відгукнувся на прохання Франка. В листі від 27 червня 1905 р. він писав «...Етнографічні записи всякого роду я роблю всюда, де лиш мож». І далі повідомляє, що висилає Франкові деякі свої записи, запитує, чи йому не потрібно громадських документів з 1870-х років з с. Ляхівців [22].

Згодом Заклинський знову надіслав Франкові загадки, анекдоти, пісні на антирелігійну тематику, приповідки, приказки, повір'я, забобони, записані ним на Покутті і Гуцульщині в 1905—1911 рр.[23]. Ось декілька приповідок, записаних в 1911 р.: На весілля кликати сердечно, а йти не доречно (Старі Кути); Міх тайстрі не товариш, ідеш з дурнем в храм, будеш дурний сам; Ти мені так зробиш як заєць кобилі (Зелена); Така жінка, що їй би й три медведі не догодили (Голови) [24].

Влітку 1912 року Заклинський поїхав до Відня, де оглянув різні музеї та поповнював свої знання з етнографії, щоб «легше записувати народні оповідання та пісні». В одному з листів 2.VIII. 1912 року писав, що після того, як оглянув у Відні етнографічний музей «змінив свій погляд на гуцульські вироби і побачив їх зв'язок з творами народними країв альпійських. Прийшло мені на гадку, що як музей Наукового товариства ім. Шевченка зараз не збере всіх предметів цікавих з етнографічної та артистичної сторони з Гуцульщини, то потім буде запізно. Багато таких предметів з Гуцульщини, котрі я бачив у Відні, я не бачив ніде у Львові, ні у Герматія» [25].

Повернувшись на Гуцульщину, педагог ще з більшою енергією береться до праці. У 1913 р. він у Кривополі записав багато казок, вірувань [26], замовлянь, переполоху, за долю, від укусу гадюки тощо [27]. Цього ж року висилає Гнатюкові збірник пісень та малюнки своїх

[16] ЛДНБ, архів Заклинських п. 11.
[17] Матеріали до біографії Б. Р. Заклинського. Зберігаються у його брата Ростислава. Львів. вул. Курінна, 18.
[18] ЦДІА України у м. Львові, од 309, оп. 1, спр. 2271, арк. 8.
[19] ІМФЕ, ф. 28—3, спр. 177, 29—3, спр. 78, 79.
[20] *Там же*, ф. 28—3, спр. 178.
[21] *Іван Франко*. Твори в двадцяти томах.— К., 1956, т. XX.— С. 60.
[22] І Л., від. рук., ф. 3, спр. 1630, арк. 119—121.
[23] І Л., від. рук., ф. 3, спр. 1630, арк. 131, спр. 4177.
[24] *Там же*. ф. 3, спр. 4156, арк. 24—26.
[25] ЦДІА України, ф. 1235, оп. 1, спр. 483, арк. 19—20.
[26] ІМФЕ, ф. 29—3, спр. 87, 88.
[27] *Там же*, ф. 29—3, спр. 89, арк. 1—7.

учнів, які рекомендує використати як ілюстрації до збірника казок [28]. Заклинський записав багато пісень про першу світову війну, складених в основному самими солдатами [29], та надсилав їх В. Гнатюку. В листі до нього від 19.IX.1916 р. повідомляв, що й український письменник В. Стефаник зібрав «багато воєнних пісень», «що він одинокий посол, що щиро зайнявся нашими переселенцями та старається поправити їх гірку долю» [30].

У 1916 р. в Кривополі він записав ряд казок, оповідань, приказок [31]. Посилаючи їх Гнатюкові, писав: «тепер воєнний час, то може затратитися, а як будете друкувати, то вже не пропаде... Як добре, що Ви надрукували колядки, що вони не загинули» [32].

«Багато етнографічного матеріалу зібрав і це вдячна робота,— писав Заклинський у своєму щоденнику, — бо потрібна нашому народові. Нехай нарід наш знає, що посідає, які багатства», і далі заявляв, що зробив би набагато більше «якби мав можність робити те, що розумію і що задумав» [33].

Етнографічні і фольклорні записи Заклинського зберігаються у відділах рукописів інститутів літератури ім. Шевченка, мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України. Чимало з них опублікував В. Гнатюк у своїх збірниках «Коломийки» [34], «Народні оповідання про опришків» [35], «Колядки і щедрівки» [36], «Українські народні байки» [37] та інших. А Іван Франко використав окремі записи Б. Заклинського у збірнику «Галицько-руські народні приповідки» [38]. У передмові до другого тому письменник зазначав «Дуже інтересні матеріали достарчив д. Богдан Заклинський із ріжних сіл Станіславівського, Богородчанського, Надвірнянського і Товмацького повітів» [39].

Заклинський дуже високо цінив діяльність свого вчителя В. Гнатюка, який його заохочував до етнографічної праці. В листі від 9.XI. 1916 р. він писав Гнатюку: «Перебігаю думкою ті скарби українського народного побуту й поезії — ті етнографічні томи, які без Вас певно що ніколи не бачили б світу. Й радісно мені стало довідатись, що Ви вже поздоровіли. Пишете, що хочете ще й другим роботу лишити. Не лишайте, бо кому лишите? Ще як був Франко, то йому. А так раз нема кому. І хто потрафив би зібрати з далеких закутків матеріал, сидячи у Львові? Ви все вмієте намовити, заохотити — і тоді збираєш» [40]. Із зібраного багатющого етнографічного матеріалу сам Заклинський опублікував лише незначну частину в своїх популярних брошурах для молоді і численних статтях.

У книзі «Опис рідного краю» [41] Заклинський стисло, але з літературного погляду блискуче оживлює піснями, коломийками та різними етнографічними переказами розповідь про таємниці Чорногори, про рослини, які використовують як народні ліки. Декілька цікавих гуцульських казок, записаних Заклинським, були опубліковані в дитячому журналі «Дзвінок» за 1912—1913 рр.

В 1929 р. видавництво «Русалка» у Львові видало «Народні співанки коломийки. Зібрав в селі Бичкові та й околиці, повіт Рахів, на Закарпаттю Богдан Заклинський».

Заклинський займався і вивченням матеріальної культури гуцулів.

28 *Там же*, ф. 28—5, спр. 466.
29 ІМФЕ, ф. 28—3, спр. 244—2.
30 ЛНДБ, архів В. Гнатюка, п. 28, спр. 765, арк. 17.
31 *Там же*, ф. 28—3, спр. 265.
32 *Там же*, ф. 28—1, спр. 15.
33 Матеріали до біографії Б. Р. Заклинського. Зберігаються у його брата Ростислава.
34 Етнографічний збірник.— Львів, 1905, т. XVII.
35 *Там же*, 1920, т. XXVI.
36 *Там же*, 1914, т. XXXV, XXXVI.
37 *Там же*, 1916, т. XXXXVII.
38 *Там же*, 1905, т. XVI.
39 *Там же*, 1906, т. XXIV.— С. VI.
40 *Яценко М. Т.* Володимир Гнатюк.— К., 1964.— С. 140.
41 Опис рідного краю. Маленька географія України, 2-е вид.— Відень, 1915.

Він зробив детальний опис добування вогню (живої ватри) тертям, зібрав ряд відомостей про народну медицину. Так, в с. Бабині в 1913 р. Заклинський описав як лікують народним методом переважно при допомозі трав різні хвороби [42].

В 1917 р. Заклинський видав книжку «Житє українського народа» [43], в якій у популярній формі розповідає про народне будівництво, типи хат, їх інтер'єри в різних районах України, культові і громадські архітектурні пам'ятки. В наступних випусках мова мала йти про домашній промисел, різьбярство, гончарство, ткацтво, вишивки, писанкарство, одяг, харчування, різні заняття, звичаї.

В листі від 14.III.1916 р. до видавництва «Культурна рада» у Відні рекомендував видати збірник вишивок по повітах. Він писав, що «треба видати збірник вишивок сердаків, кожухів, взагалі народної ноші і переміток, попружок, рушників, скатертей, килимів», обіцяв написати статтю про вишивки с. Жаб'я (нині Верховина) [44]. Але його пропозиції видати спочатку хоч один альбом вишивок в той час не були здійснені. У 1918 р. В. Гнатюк опублікував велику статтю Заклинського «Народна пожива у Косівськім повіті» [45].

На відміну від В. Шухевича, який у своїй праці «Гуцульщина» лише поверхово торкнувся питань харчування місцевих жителів, Заклинський, враховуючи особливості кожного села, зібрав детальні відомості про харчування в одному селі Кривополі. Він розповідає, що та коли селяни їдять, скільки разів на день, що саме їдять бідні і багаті в різні пори року, в піст, скоромні дні, різні свята, на полонині чи лісорозробках, діти в школі, на весіллі, храмі тощо. Дослідник описує, хоч і не завжди точно, спосіб приготування страв. Автор подає відомості і про давні страви, що дає можливість простежити, які зміни сталися в народному харчуванні.

Важливі відомості про культуру і побут гуцулів знаходимо в листуванні Заклинського. Так, у листі за 1915 р. до товариства «Сільський господар» і комісії по відбудові краю писав про потребу використання національного стилю при відбудові українських сіл і повідомляв про голод на Гуцульщині. «Головним харчем гуцулів,— писав Заклинський,— є кулеша, а муки кукурудзяної нема зовсім. А тим часом у нас не родиться ні збіжжя, ні кукурудза. Є лиш дерево, каміння і вода» [46].

У листі до В. Гнатюка 1.VIII.1917 р., позитивно оцінюючи його статтю «Причини до пізнання Гуцульщини», Заклинський зробив ряд слушних зауважень, що, крім згаданих дослідником письменників, Гуцульщина відображена ще в творах Г. Хоткевича, П. Шекерика «На дні озера», учителя з Буковини Д. Харов'юка, що «Коло» не гуцульський, а сербський танець. Він підтримував пропозицію Гнатюка про потребу заснування на Гуцульщині промислових шкіл [47].

Заклинський брав активну участь у зборі експонатів для етнографічного відділу музею українського наукового товариства імені Шевченка у Львові. Так, у 1910 р. він передав музею 5 глиняних мисок, дзбанок, трійці та інше глиняне начиння гончара Семчука з Старих Кут [48]. У 1911—1912 рр. — різноманітний одяг, прикраси до нього, вишивки з різних гуцульських сіл, дерев'яні різьблені та мосяжні вироби, гуцульське сідло, 4 гуцульські люльки, модель ступи, писанки та інші речі з гуцульського побуту [49].

[42] ІМФЕ, від. рук., ф. 29—3, спр. 85.
[43] Житє українського народа. Маленька географія України. I вип.— Українське будівництво.— Відень, 1917.
[44] ЛДНБ, від. рук., архів Заклинських, п. 11.
[45] Матеріали до української етнології, том XVIII. — Львів, 1918.— С. 41—48.
[46] ЛДНБ, від. рук., архів Заклинських, п. 11.
[47] *Там же*, архів В. Гнатюка, п. 28, спр. 765, арк. 14—15.
[48] Хроніка наукового товариства ім. Шевченка у Львові (далі скорочено ХНТШ).— 1910.— № 44.— С. 29.
[49] ХНТШ.—1911.— № 47.— С. 21—48; 31—33; 1912.— № 52.— С. 34.

До працівника цього музею О. Назарієва від 3.III. 1913 р. Заклинський писав, що купив для музею топірець різьблений, порохівницю, тарілку, бочівку, кушку, кужівку, сопілку, ножі, рукавиці і т. д., що збирається купити ще ряд інших речей, фотографувати боднаря, ткалю, гуцула-коваля та інші [50].

Всього в 1913 р. Заклинський передав музеєві 259 експонатів: дерев'яний посуд, різні знаряддя праці, музичні інструменти, моделі вівчарської застайки, саней та інші речі [51]. І в наступні роки Заклинський збирав експонати для музею та допомагав порадами іншим закладам. В листі до І. Свенціцького від 12.III. 1918 р. рекомендував оформити Львівський музей українського мистецтва в українському стилі. Він пропонував розмалювати стіни на взірець народних вишивок. В одному залі зробити інтер'єр гуцульської хати, експонувати одяг, різноманітні вироби гуцульських народних умільців. Заклинський слушно вважав, що зібрані в одному місці вироби домашнього промислу, інтер'єри, плани жител сприятимуть, що населення будуватиме кращі хати та обладнювати їх в народному стилі [52].

У 1937 р. Заклинський підтримав пропозицію про створення українського музею в м. Станіславі та подав з приводу цього цінні пропозиції [53].

В останні роки Заклинський працював над упорядкуванням 4-го тому «Коломийок», якого не встиг закінчити В. Гнатюк. Він також написав книжку «Юра Шкрібляк і гуцульське мистецтво» (Львів, 1946), але вона не була надрукована. Позитивну оцінку діяльності Заклинського дав Ф. М. Колесса — український радянський фольклорист, академік АН України. Як керівник установи, де працював Заклинський, у характеристиці від 2.IV. 1946 р. писав, що Богдан Романович «відомий, як добрий знавець українського фольклору і заслужений збирач етнографічних матеріалів, є взагалі пильним і корисним співробітником Львівського відділу фольклору і етнографії АН України».

Етнографічні записи Заклинських і досі використовують сучасні дослідники. Вони частково опубліковані в наукових збірниках «Колядки та щедрівки» (Київ, 1965), «Коломийки» (Київ, 1969) та інших.

Як бачимо, педагоги своєю невтомною, багатогранною працею на користь свого народу заслужили шану багатьох дослідників гуманітарних наук.

Івано-Франківськ *Петро АРСЕНИЧ*

[50] Поштова листівка зберігається у Львівському державному музеї етнографії та художнього промислу АН України.
[51] ХНТШ.— 1913.— № 55.— С. 21.
[52] ЛНДБ, від. рук., архів Заклинських, п. 11.
[53] *Там же.*

БІЛЯ ДЖЕРЕЛ ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

(народнопоетичні основи драматургії Михайла Старицького)

В осмисленні суспільних процесів, буття людини і світу взагалі М. П. Старицький як художник виходив із засад народного світогляду, народного життя в цілому. Цим зумовлено, зокрема, розуміння ним ідейно-естетичних критеріїв в оцінці явищ дійсності, що сформувалося ще в роки дитинства в середовищі трудящих, багатої української природи та поезії. Особливе враження на хлопця справляли слухання співів односельців, наприклад, народних дум і пісень про запорожців, яких багато знав і виразно та з неабияким почуттям виконував дядько Олександр. «Розповіді його і пісні,— згадував потім М. П. Стариць-



Михайло Старицький серед визначних українських письменників на відкритті пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві. Зліва направо: Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Олена Пчілка, Леся Українка, Михайло Старицький, Гнат Хоткевич, Володимир Самійленко.

кий,— западали нам в душу глибоко, збуджуючи національне почуття, занурюючи фантазію у минуле, повне чар і величі»[1]. Картини життя козаків, їх колишня слава, ідея свободи і волі спонукали задумуватися над явищами дійсності, їх причинами і наслідками, а відтак і визначати своє місце в житті.

Епічний розмах подій, колоритні монументально психологізовані типи героїв народного епосу несли в собі ідею боротьби як способу самовираження і самоутвердження цілої нації, формували свідомість майбутнього письменника на героїчних традиціях минулого. До того ж такі типи хлопчик спостерігав і в сучасному йому житті. Близький сусіда Старицьких капітан Гайдовський, про якого йдеться у бувальщині «Пан капітан. Із галереї старих портретів», був живим втіленням відваги, рішучої безкомпромісності до будь-яких проявів зла і несправедливості. Сам вихований на традиціях козацької вольності, він учив розуміти і цінувати їх і своїх односельців як у повсякденному побуті, так і в своїх діях та вчинках. «Люби простий народ — він колись був таким же вільним, як ти» (VIII, 213), — заповідав Михайликові пан Гайдовський. Кобза, дума і пісня, непримиренна боротьба з паномп'яницею Заколовським проти поневолення останнім селян, земляків Гайдовського, помста за вчинені кривди, за спробу осміяти честь і гідність — ті знаки нескореної душі Гайдовського, які не давали заснути стародавнім вільнолюбивим ідеям, історичній пам'яті, які рухали український народ по шляху свободи і незалежності. Пізніше усе те з новою силою, у нових умовах і формах не раз оживало у свідомості письменника. «Мені здається, — писав М. П. Старицький у листі до Д. Л. Мордовця від 1 квітня 1882 р., — що українофіли і єсть та частина інтелігенції, яка хоче засунути ту прірву, що лягла між народом і

[1] *Старицький М. П.* Твори у восьми томах, т. 8.— К., 1965.— С. 394. Далі, посилаючись на це видання, у тексті в дужках зазначатимемо том і сторінку.

нами, і стати на послугу народові, з'єднавшись з ним і думкою, й словом» (УІІІ, 454). Це є, за переконаннями письменника, одно із джерел ідейного поступу суспільства, піднесення його на новий, якісно вищий щабель духовного розвитку.

З молодечим запалом разом з М. В. Лисенком він іде в гущу народного життя, буває на «вулицях», гуляннях молоді, глибше пізнає село взагалі, «маючи на меті і пропаганду своїх ідей, і зближення, злиття з народом, і збирання етнографічого матеріалу» (VIII, 412). А з тим не лише приходить, а й утверджується переконання в тому, що самореалізація особи в суспільстві не можлива без свободи — соціальної, національної, духовної та ідейної. Свобода ж сама по собі не дається, її необхідно відстоювати і утверджувати як гармонію інтересів і потреб, взаємин між людьми, зокрема, та людиною і суспільством в цілому.

Звідси і така прикметна риса літературно-естетичних та театральних поглядів М. П. Старицького як естетизація побуту, навколишнього світу і окремих його деталей. Вказуючи на неї, С. В. Тобілевич, зокрема, відзначала, що як автор і режисер М. П. Старицький прагнув показати на сцені театру побільше «мальовничих», так би мовити, моментів, створити художні декорації, які б давали змогу персонажам діяти на тлі мальовничих куточків природи. Сценічні події він намагався прикрасити виступами хору, одягненого в барвисті українські національні костюми» [2], співами і танцями хлопців та дівчат. Іноді критика вбачала в цьому надмірність етнографізму, що ставав причиною уповільнення дії і т. д. Нам же бачиться в таких принципах передусім органічна єдність характерів і обставин, зумовлена самою дійсністю. У таке розуміння ролі етнографічного елемента в художньому творі М. П. Старицький, на нашу думку, вкладав глибокий зміст: типовий національний характер найбільш повно може розкритися в обставинах типово національного життя.

Окресливши таким чином бодай найзагальніші риси суспільно-політичних і літературно-естетичних поглядів М. П. Старицького, які мають стосунок до порушуваних нами проблем, спробуємо простежити принципи художнього освоєння в його драматургії народних уявлень про життя, свободу, мету, смисл і цінність людського буття і т. д. В народній свідомості, що яскраво відобразилася в фольклорі, уявлення про зміст життя якнайтісніше пов'язане з працею. «Щоб людиною стати, треба працювати», «Праця людину годує, а лінь — марнує», «Без діла слабіє сила», «Землю прикрашає сонце, а людину — праця» — стверджують народні прислів'я та приказки. Праця формує духовний і моральний світ людини, є першоосновою її життя. До того ж, як зауважує М. Г. Стельмахович, «з давніх-давен вважалося, що навіть у найбільшому горі душу очищає, зцілює і повертає до життя саме праця» [3]. Отже, вона не лише першооснова життя, а й могутня життєтворча сила.

З такого розуміння праці як життя виходять у своїх діях і вчинках і герої драматургії М. П. Старицького, завдяки чому праця тут стає важливим композиційним чинником, набирає ознак естетичної категорії. Так, Павло Чубань з драми «Не судилось» твердо переконаний в тому, що жити необхідно своїми руками, завойовуючи невтомною працею собі щастя. Ця думка зв'язує в тугий вузол цілий ряд складних філософських проблем, загострює конфлікт твору, у її сприйнятті і розумінні характери героїв розкриваються усе повніше й повніше. Вірна традиціям трудової моралі, Катря не може роздвоювати свою душу і до самозабуття кохає Михайла. У цьому вона знаходить своє щастя, свободу. Щирий у почуттях до неї й Михайло, хоч виріс у панському середовищі. Та поєднати два різні світи, два способи життя в одне ціле не так легко. Через скупу, але досить промовисту деталь — поре-

[2] Спогади про Івана Карпенка-Карого. Збірник.— К., 1987.— С. 70.
[3] *Стельмахович М. Г.* Народна педагогіка.— К., 1985.— С. 174.

пані руки Катрі — драматург показує непослідовність героя, якусь його внутрішню самому не зрозумілу відчуженість від селянського світу, несумісність їх ідеалів. Тому-то щастя, здобуте в праці, як він сам говорить, для нього трудне щастя, на яке в нього не вистачає сил. До того ж Михайло не завжди виявляється людиною обачливою і вольовою. В результаті взаємини закоханих набирають дедалі драматичнішого характеру і призводять до трагічної розв'язки.

Разом з тим маємо підкреслити, що праця як життєтворча основа у художньо-філософській концепції драматургії М. П. Старицького мислиться не лише як фізично-трудова діяльність, а й як праця думки, напруження духовних і моральних зусиль, як діяльність розумова і політична, сутність якої знову ж таки визначається народними критеріями. Будь-то Богдан Хмельницький чи Богун («Богдан Хмельницький»), Тарас Бульба чи Остап («Тарас Бульба»), Мар'яна, Катря чи кобзар («Оборона Буші»), кожен з них у всьому керується священим почуттям обов'язку перед своїм народом, його минулим, теперішнім і майбутнім. Це помножує їх сили у боротьбі за долю України, кличе до праці в ім'я їх життя, в ім'я свободи, що цілком відповідає народному тлумаченню розуму як наполегливої праці, як найвищого ступеня «пізнавальної діяльності людини, здатності мислити, порівнюючи явища і роблячи обмірковані висновки» [4]. Богдана Хмельницького, наприклад, «гризе нудьга, що повстає з усіх усюд недоля» (IV, II), що кругом панує грабіж і гвалт, а народ скований путами соціальної і національної несвободи, отже не може виявити свої життєві потенції усебічно, сповна і до кінця. Тому його думка, як державного діяча, постійно перебуває у пошуках шляхів виходу з такого становища, можливостей захисту інтересів свого народу і України в цілому. У процесі цих пошуків формується внутрішній світ, викристалізовуються життєві принципи та ідеали, позиція громадянина-патріота.

Як і в народній творчості, у драмі М. П. Старицького Богдан Хмельницький виступає патріотом, талановитим полководцем, життя якого сповнене внутрішніх злетів, поразок, з часом і розчарувань, та героя ніколи не полишає козацька доблесть, кмітливість, відвага і оптимізм. «Дуже мудрий, — розповідається у легенді «Про підземні ходи кріпості», — був Богдан Хмельницький, бувало що не тільки силою, а й мудрістю несподіваною для ворога перемагає» [5]. Тим-то для козаків він найшанованіша людиина. Це народнопоетичне начало властиве й героєві М. П. Старицького. Джура, полковники, усе козацтво називають його ясним гетьманом, батьком, у всьому покоряються його волі.

Завзяті ви, полковники, занадто:
Як так чинить — пустиня буде скрізь...
Та й не впада, панове, буть жорстоким:
Лежачого уже, мовляв, не б'ють. (IV, 87),—

спокійно, виваживши ситуацію, що склалася, справді з батьківською теплотою і мудрістю гетьмана, остуджує Хмельницький запальність і войовничу пристрасть Кривоноса, Морозенка і Нечая.

Щоб усебічніше розкрити усю складність і багатогранність світу свого героя, драматург вводить сцени масових зрушень у середовищі козаків, одержимих здобути перемогу над ворогом, а також епізоди гулянь козацької сіроми. В ідейно-естетичній концепції твору вони покликані поглибити змістовність образу Богдана Хмельницького, показати, що війна, світ кровопролиття чужі українському народові, що кінцева мета гетьмана і козаків не руїнництво, а мирна праця, самоутвердження народу і життєтворчість на гуманістичних засадах. Тут М. П. Старицький знову вдається до художніх прийомів та естетичних принципів українських народних дум, пісень, легенд та пере-

[4] *Стельмахович М. Г.* Народна педагогіка.— С. 193.
[5] Думи та пісні про Богдана Хмельницького. Упорядкування та примітки *М. Г. Марченко*.— К., 1970.— С. 94.

казів. Пафос героїчного, драматичного і трагічного, епічне світосприйняття і світовираження на раз змінюється добродушним гумором, веселощами, дотепністю, які несуть у собі здорове, оптимістичне, життєстверджуюче начало. Такими є, наприклад, співи Запорожця, жарти та дотепи Чарноти і Тетері, пісні «Ой, бре, море, бре», «Спать мені не хочеться», «Я ж в морі купалася», які виконують у другій дії козаки та шинкарка Настя Горова і т. д.

Боротьба зі злом і будь-якими проявами потворності, творення добра і блага — ще одна істотна грань народнопоетичних уявлень про життя. Менший брат, Дідова дочка завжди проймаються співчуттям до скривджених, прагнуть у всьому допомогти їм. Як велике і непростиме зло сприймається у народній творчості неповага до батька, матері, братів та сестер, роду в цілому. Забагатівши, брати у думі «Вдова і три сини» почали зневажати матір і вигнали її з дому. Спіткаючись, ідучи з рідного двору, з гіркими сльозами на очах удова промовляє:

Ой, сини мої, сини, як три гласні ясні соколи!
Бодай ви щастя-долі не мали,
Як при старості літ з домівки зіслали!
Хоть би я в вас ні жила, ні їла,
Хоть би в тихомирстві посиділа.[6]

Покарані за зверхність і безсердечність, сини зазнають зневаги громади, їх спіткає біда за бідою, горе за горем. Натомість чуйного чоловіка, який прийняв зневажену синами матір і доглянув її, та ж громада оточує повагою, він користується у неї неабияким авторитетом. Творчо осмислюючи народнопоетичну традицію у творенні образу Дмитра, М. П. Старицький зумів тонко синтезувати принципи фольклорної ідеалізації та цілком реалістичної індивідуалізації характеру героя, зберігши тим самим його художню цілісність, глибинну народнофілософську місткість.

В інших же творах благородство героя як основа його життєтворчості і життєдіяльності пов'язується з виконанням ним свого патріотичного, загальнолюдського обов'язку. То ж не дивно, що найвищим проявом благородства тут нерідко виступає навіть смерть. Ні, зовсім не у хвилину розчарування, зневіри у свої сили, а в момент найвищого піднесення і напруження фізичних, духовних і моральних сил сотник, Мар'яна, Катря та інші герої історичної драми «Оборона Буші» свідомо роблять останній крок, ідучи назустріч своїй загибелі. Гордий за свою доньку батько благословляє її на смерть. Відхиляє усі спроби ціною відступництва врятувати собі життя Мар'яна.

Вмотивовуючи такий вибір героями свого шляху, драматург, співвідносить, зіставляє найрізноманітніші, часом прямо протилежні явища суспільства, події у житті героїв, знаходить і встановлює діалектичні зв'язки між ними і, таким чином, освітлюючи одне явище, одну подію через інші створює цілісні, глибоко місткі за своїм філософським змістом характери, які кожен зокрема і разом узяті й створюють авторську концепцію життя як творення добра.

Так, епічний образ кобзаря, його дума сповнені болю і гіркоти, викликають передчуття нової січі, ще одного кривавого бенкету. Поволі цей настрій проектується на Свиридиху, внука, одного, другого слухачів, а відтак на весь майдан та присутніх людей. У результаті і зміст думи з описово-розповідного переростає у войовничо закличний, сповнений драматично-героїчного пафосу, у якому конденсується настрій не лише кобзаря, громади, а й цілого народу, вчувається відлуння віків. Розвиток дії рухають роздуми героїв про події, що наближаються, ставлення до них, їх значення у житті кожного зокрема і народу в цілому. Органічним у цьому контексті є розмови Мар'яни з Катрею, які підсумовуються у монолозі Мар'яни, сповненому суперечливих роздумів, вагань про свою громадянську позицію у скрутний для України

[6] Українські народні думи.— М., 1972.— С. 379.

час. Перед нею постає дилема: чи свій жаль, тугу і тривогу сховать у келії, захованій від миру, чи затамувати своє власне горе і продовжити справу свого батька, який усього себе віддав людові. «За волю бивсь, за щастя його дбав, І от тепер дає за його душу...» (IV, 378). І вибір падає на останнє. Мар'яна зливається з юрбою, доля народу відтепер стає її долею. Епічне начало переростає у ліро-епічне, зображення — у вираження, надаючи дії особливої стрімкості і гостроти, синтезуючи в єдине ціле конкретне, одиничне і загальне, особисте і загальнонаціональне.

Муки і страждання Мар'яни вибухають гнівом, жадобою помсти за сплюндрований край і героїня напружує усю свою силу на захист вітчизни. Її незламна воля піднімає не лише козаків, а й усе жіноцтво фортеці до рішучого смертельного бою з ворогом:

Мар'яна (вибіга на чолі жіночого війська, зі стягом).

На ворога! До зброї, мої сестри!
Ген за муром батьки наші й брати.
За рідний край вмирають славно, чесно;
Так докажім, що кров у нас одна
І серце теж! Геть набік чулість, сльози!
Насталимо одвагою наш дух,
Всі сили ми напружимо до бою...
Хай відають, хай знають вороги,
Що умирать українки уміють! (IV, 482—483).

Не важко зауважити в цій сцені вплив думового епосу, історичних пісень, легенд та переказів. Він і у змісті героїчного, яким пройнятий внутрішній світ Мар'яни та козацької громади, і у засобах його вираження. Як і у народній творчості зміст життя людини у такій ситуації визначається максимальним напруженням її зусиль, спрямованих на боротьбу із супротивними силами. Звідси епічна монументальність як внутрішнього, так і зовнішнього психологізму, акцентація уваги на духовному і моральному пориві головного героя, звідси побратимство і одностайність усіх учасників оборони фортеці, які стали під високо піднятий Мар'яною стяг. Трагічний фінал твору також має глибокий філософський підтекст, у якому відлунюють народні уявлення про життя, смерть і безсмертя: загибель як вияв вірності героїчним традиціям свого народу, в ім'я нескореності і свободи прийдешніх поколінь і є тією життєтворчістю, яка веде людину і народ у храм вічної краси, безсмертя, добра і блага.

Місткість художньо-філософської концепції драматургії М. П. Старицького значно поглиблюється за рахунок освоєння народнопоетичних уявлень про свободу. М. П. Старицький розв'язує її як у плані соціально-побутовому, так і в історичному, поглиблюючи тим самим і місткість образу народу, який і у творах, і на сцені в театрі дійсно стає героєм, характеризуючи загальне творче спрямування письменника, актора і режисера. Воно, на думку А. Г. Сокирка, «йшло від давніх традицій української народної драми» [7].

Очевидність такого зв'язку засвідчують інсценізації та переробки творів Я. Кухаренка, М. Гоголя, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, власні водевілі, комедії та драми. Скажімо, світ героїв «Чорноморців», «Різдвяної ночі», «Сорочинського ярмарку» сягає своїм корінням у стихію народного життя, народних драматичних дійств, зокрема вертепної драми. Це простежується, насамперед, у розумінні свободи як можливості вільного вияву людської сутності, що відлунює в іскристому гуморі, життєстверджуючих інтонаціях, життєрадісному світосприйнятті. Сміх як вияв розкутості людської особистості, як протиставлення несвободі, усьому потворному в народній свідомості виступає свого роду прообразом суспільства, побудованого на гуманістичних началах, в якому панує справедливість, благо і повна свобода, де взаємини між людьми регулюються на основі взаємності, як внутрішньої потреби і необхідності. Звідси й джерела гумору в драматургії М. П. Старицького.

7 *Сокирко А. Г.* М. П. Старицький. Критико-біографічний нарис.— К., 1960.— С. 35.

Ідея свободи є однією з основ розгортання сюжету і конфлікту, становлення характерів героїв, художньо-філософської концепції того чи іншого твору. До того ж М. П. Старицький не ідеалізує народних традицій. Навпаки діалектика художнього мислення письменника у такому разі грунтується на співвідносності і взаємодії різних, часом прямо протилежних граней народного світогляду. Так, у драмах «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Циганка Аза» зміст художньо-естетичних протилежностей визначає прагнення яскравих сильних особистостей до усебічного перетворення потенціального у реальне і неможливості такого перетворення, оскільки на заваді прекрасному і благородному стають консервативні елементи у народному світогляді.

Оскільки «у своєму самоутвердженні індивід реалізує ті сторони своєї особи, що виступають як його потреби» [8], розглянемо характер цих потреб у героїв названих драм М. П. Старицького, які й становлять художньо-естетичні протилежності, зумовлюючи динаміку становлення конфлікту, втілення в образах ідеї свободи. Герої драми «Ой не ходи, Грицю, тай на вечорниці» прагнуть особистого щастя. Але кожен з них розуміє його по своєму. Для Гриця й Марусі воно, насамперед, у цілеспрямованій діяльності на досягнення гармонії своїх почуттів, отже і вільного вияву свого світу, своїх життєвих принципів та ідеалів, сформованих на грунті народної моралі, етики та естетики. Усебічному розкриттю цього світу у драмі підпорядковані колядки, щедрівки, ліричні пісні, звичаї та обряди, які і є типовими обставинами формування такого поетичного і принадного світу героїв. Тому-то вони й діють красиво і легко, а краса ця і легкість — їх внутрішня потреба. Однак задовольнити її до кінця Гриць і Маруся не можуть, адже на заваді їхньому щастю стає хтивий і підступний Хома. Його філософія щастя — це філософія зла і егоїзму, яка несе драми і трагедії навколишньому світу, руйнує гармонію. Прагнучи відновити її, Маруся вдається до чар. Тим самим вона обмежує можливості боротьби за своє щастя, сковує себе і свого коханого путами несвободи, що й призводить героїв до непоправних втрат і трагедій.

Оця відсутність природної стихії, у якій людина почуває себе вільною, щасливою, стає джерелом напружених внутрішніх борінь душі, пошуку шляхів до істинної свободи і в драмі «Циганка Аза» та комедії «Крути, та не перекручуй». Не випадково циган Василь, покохавши сільську дівчину Галю, не зазнає щастя від того кохання, бо ж виховані на звичаях і традиціях різних народів, вони не можуть так швидко досягти повної внутрішньої гармонії, отже і свободи у своїх почуттях, діях і вчинках. До того ж над Василем увесь час панує величне, глибинне і разом з тим драматичне почуття до Ази, яке відіграє фатальну роль у долях героїв. Усім своїм єством відкидає намагання батька зробити його перевертнем-паничем і Сашко з комедії «Крути, та не перекручуй». Той інший світ йому зовсім чужий і неприродний і герой хоче залишатися таким, яким він є, яким сформувало його саме життя — простим і чесним у всьому. «Поступись одним,— прийшлось би поступитись і другим, а душі своєї я не продам ні за які ласки, ні за які розкоші!» (II, 536), — сповідується він Дуні. Стає очевидним, що М. П. Старицький особисту свободу людини пов'язував з самопізнанням, самоусвідомленням, самоутвердженням її у світі шляхом боротьби, спрямованої на подолання і знищення супротивних обставин, які стоять на перешкоді цього самопізнання, самоусвідомлення і самоутвердження.

Особливо виразно таке розуміння свободи виявляється в обумовленості внутрішнього світу, процесів взаємодії і становлення характерів та обставин у творах на історичну тему. Так, у драмі «Юрко Довбиш», написаній за сюжетом роману К. Францоза «За правду», конфлікт започатковує розмова Загнибіди, діда Гармаша та інших гуцулів про

[8] *Колесник М. І.* Людяність краси. Естетичне як особистісне відношення.— К., 1980.— С. 23.

зростаючі утиски багачами горян, у яких відлунюють мотиви опришківських пісень, легенд і переказів про боротьбу за соціальну і національну справедливість, негаснучі волелюбні ідеї. Кульмінаційним моментом цієї сцени є пісня «Гей та посохла тирса в горах», яка своїм сумним песимістичним настроєм викликає обурення у старих та бувалих гуцулів. Мартин ненавидить її за те, що вона нагадує йому і про його неволю, і про ярмо його односельців. А Загнибіда дорікає сучасному молодому поколінню за те, що «забули, як боронили діди і батьки наші предковічні гори од чужої наруги», що «забулися як топірця і гвинтовку в руці держати» (III, 229). Далі ж іде сцена, у якій Юрко Довбиш демонструє перед знаними і поважними людьми та громадою своє майстерне володіння топірцем, утверджуючи прихильність до себе присутніх, ніби відповідаючи тим самим на докори Загнибіди та дядька Мартина: ні — не забули. Відтепер ідея нескореності стає не просто домінуючою, а постійною внутрішньою потребою. Важливим засобом її трансформації, отже і загострення художньо-естетичних протилежностей знову ж таки виступає народна пісня, тепер уже не сумна, а нестримна, як бурхливі води Черемоша. Грайлива, легка і вільна як топірець у сонці, вона повідує про волю і несхибну силу гуцула, тому і не гне, а палить до іншого поклику волю Юрка і його побратимів. Легендарне начало, народнопоетична ідеалізація та гіперболізація у творенні характерів героїв та обставин, у яких вони діють, синтезують у собі єдність особистого і загальнонаціонального ще раз утверджуючи думку про те, що особистої свободи не може бути без свободи цілої нації, що в плані історичному свобода є та природна стихія і необхідність завдяки яким тільки й можливе повноцінне життя, самопізнання, самовираження і самоутвердження нації, знищення усіх перешкод до цього. Ідейний зміст драм «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші», «Маруся Богуславка», «Тарас Бульба», як це ми бачили раніше, також грунтується на такому розумінні свободи, переконливо засвідчуючи глибокі патріотичні устремління та демократичні переконання їх автора.

Істотно доповнює розглянуті аспекти художньо-філософського потенціалу драматургії М. П. Старицького і проблема мети, смислу і цінності життя. Будучи тісно пов'язаною з усіма попередніми, вона усе ж таки має і свої особливості. Насамперед, письменник акцентує увагу у такому разі як на тих причинах, які обумовлюють потреби героя, приводять у рух його внутрішній світ, взаємодію характерів і обставин, так і на основних тенденціях цього руху, цієї взаємодії, їх результатах і значимості для самого героя і для суспільства. Звідси глибокий психологізм і гострота конфліктів, стрімкість розгортання сюжету, філософічність художнього мислення. Скажімо, мету, смисл і цінність життя героїв драми «У темряві» визначає конфлікт загальнолюдських цінностей, закріплених у народній моралі, етиці, естетиці, філософії та психології, втіленням яких є Степан, Домаха, Марина і егоїзму, сліпого розрахунку Коломийчихи та сільської старшини. Останні понад усе ставлять багатство, а часом навіть дрібні власні вигоди і вдаються будь-яких засобів задоволення цих потреб, досягнення цієї мети. Однак такі принципи не можуть протистояти виробленим упродовж віків ідеалам добра, людяності, краси і благородства, які сповідують Степан, Домаха і Марина. Степан займає безкомпромісну позицію у боротьбі з сільськими дуками у захисті інтересів своїх односельців, хоч і не завжди знаходить у них підтримку. Принципи справедливості для нього залишаються визначальними у всьому і Степан вірний їм до кінця, підпорядковує їм усе своє життя. Ідеалами добра, взаємоповаги у своїх діях і вчинках керуються і Домаха та Марина. Тому і смерть Степана та арешт старшини, Коломийчихи та писаря у фіналі твору сприймається з одного боку як кара за зло, а з другого як перемога ідеалів добра і справедливості.

Нового, значно вищого рівня художнього узагальнення і художньої майстерності, нових змістових вимірів у розв'язанні проблеми мети,

смислу і цінності життя М. П. Старицький досягає у творах, присвячених тим чи іншим подіям, героям та періодам в історії України. Крізь призму минулого, теперішнього і майбутнього у їх діалектичній єдності, через ставлення дійових осіб до явищ дійсності драматург досліджує складні процеси формування характерів, їх взаємозалежність і взаємодію з обставинами, які й розкривають народні основи змісту названих понять.

Свобода України — соціальна, національна, духовна і політична — мета і смисл життя Богдана Хмельницького, Івана Богуна, Максима Кривоноса та інших діячів визвольного руху («Богдан Хмельницький»), Марусі Богуславки, її матері, Сохрона («Маруся Богуславка»), сотника, Мар'яни і Катрі («Оборона Буші»), Тараса Бульби («Тарас Бульба»). Вірний моралі козацького товариства, традиціям козацького укладу життя, герой останнього твору бачить Остапа і Андрія славними лицарями, відважними захисниками своєї вітчизни. Усе те тішить його душу, бо ж не марно ходив у походи і матиме на старість спокій, адже його справу продовжать сини, отже і життя прожито не марно. М. П. Старицький як і М. В. Гоголь, продовжуючи традиції українського народного героїчного епосу, досить економний у використанні художніх прийомів розкриття внутрішнього світу героя, але кожен епізод, кожен прийом несе у нього досить глибоке ідейно-естетичне навантаження. Ось, скажімо, Тарас збирається з Остапом і Андрієм на Січ. Провідним тут є мотив прощання матері з синами, але він вбирає в себе пафос героїчного, драми й трагедії козацької історії, так виразно відчутні у монолозі Насті, побудованому на народнопоетичних символах шовкових кучерів, широкого поля, буйного вітру, могили, білого козацького тіла, орлів та вовків-сіроманців. Вони не лише інтимізують розвиток дії, а й поглиблюють художньо-філософське начало в характерах героїв, утверджуючи думку про те, що цінність життя козака упродовж століть визначалась його саможертовністю в ім'я свободи і незалежності свого народу. Як апофез цій трудній красі сприймається сцена, в якій Настя, побиваючись за синами, хапається за стремена, а потім не витримавши болю розлуки, мліє. Не меншим болем відгукується це і в душі Тараса. Він, як говорить ремарка, піднімає її бережно і передає челяді. «А! Мати!» (IV, 313), — і сам змахнувши скупу сльозу, сідає на коня і виїздить з двору навздогін козакам. На цьому тлі образ Насті піднімається до народнопоетичного символу матері-України, поглиблюючи тим самим і місткість художньо-філософської концепції твору в цілому.

Естетичне освоєння світоглядного та художнього потенціалу фольклору, народних звичаїв та обрядів у драматургії М. П. Старицького зумовлене, як бачимо, з одного боку постановкою і розв'язанням філософських проблем, а з другого — особливостями художнього мислення письменника. Зображення і вираження, типізація та індивідуалізація характерів та обставин, формування поетичної системи творів драматурга на народнопоетичній основі відкрили перед ним широкі можливості новаторського прочитання історії та явищ тогочасної дійсності і своєрідного узагальнення їх в художніх образах. А це говорить про особливу значимість художніх пошуків М. П. Старицького, перспективність такого підходу в художньому освоєнні життя народу митцями слова і в наш час і, певно, в майбутньому.

Олексій ВЕРТІЙ

Суми

Тепер, коли Україна стала на шлях розбудови своєї незалежності, національного і культурного відродження, особливо гостро відчувається потреба у відтворенні справжньої, нефальсифікованої картини розвитку її національного мистецтва, в об'єктивному висвітленні заслуг цілого ряду його діячів. З цього погляду в даній статті нам хотілося б хоч коротко розповісти про творчі взаємини між двома визначними українськими хореографами — Василем Авраменком і Василем Верховинцем.

Відомо, що обидва вони розпочинали свої творчі шляхи у театрі Миколи Садовського. Відомо також, що вони обидва були глибокими знавцями української народної хореографії.

В Україні їх імена тривалий час були маловідомі. Василь Верховинець репресований 1937 року. А всесвітньовідомий хореограф Василь Авраменко більш як півстоліття змушений був поневірятися далеко за межами Батьківщини. Лише в мріях він сподівався хоча б після смерті повернутися в рідний край. Нещодавно ця його заповітна мрія здійснилася. В травні цього року його прах було перевезено із США в Україну і перепоховано в рідному селі митця — Стеблеві.

З цієї нагоди у місті Корсуні-Шевченківському на Черкащині відбулися наукові читання «Василь Авраменко та українська культура». З грунтовними доповідями тут виступили відомі українські вчені О. Костюк, О. Федорук, Ю. Станішевський, Р. Пилипчук, Ф. Погребенник, Л. Барабан, Л. Череватенко, Н. Зубарєва та ін. Від української діаспори слово про Василя Авраменка виголосив М. Коць (США). З наведених у доповідях і виступах даних стало очевидним, що Василь Авраменко був учнем видатного українського хореографа Василя Верховинця. Авраменко певний час до 1919 року працював у театрі М. К. Садовського і одночасно навчався у Музично-драматичному інституті ім. Лисенка, де Василь Верховинець вів курс українського народного танцю.

В. Авраменко був добре ознайомлений з виданою в Україні науковою працею Верховинця «Теорія українського народного танцю» [1], яка вийшла в світ 1919 року і повністю поділяв погляди її автора на українську народну хореографію.

У тому ж 1919 році Василь Авраменко разом з Олександром Кошицем виїхав на гастролі за кордон. До участі у цих гастролях Олександр Кошиць запрошував і Василя Верховинця, але він відмовився їхати на Захід, бо вважав своїм першочерговим обов'язком бути серед тих, хто на терені молодої української держави активно розбудовував її національне мистецтво.

Завдяки тріумфальним виступам Олександра Кошиця і Василя Авраменка країни Західної Європи, Америка та Канада мали можливість познайомитись з високими взірцями української музично-хорової культури та народної хореографії. Зусиллями Василя Авраменка 1929 року у Нью-Йорку було засновано школу українського народного танцю, а в 1946 році він видав підручник «Українські національні танці, музика і стрій».

Автору цих рядків випала щаслива нагода познайомитися з певними здобутками хореографічної школи Василя Авраменка. Влітку 1991 року до Києва приїздив французький бізнесмен — президент і директор українського танцювального ансамблю «Запорожець» (Франція) пан Григорій Лагойдюк і демонстрував по українському телебаченню записані на відеоплівку виступи цього колективу. Під час перегляду усіх танцювальних номерів перш за все впадала в око та обставина, що і фігури танцю, і хореографічна лексика, і положення рук, і поведінка виконавців у танцювальному колі і, нарешті, силует

[1] *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю.— К., 1919. Книга перевидавалася у 1920, 1963, 1968, 1990 роках.

українського костюма — усе цілком і повністю відповідало принципам школи Верховинця.

В розмові з паном Лагойдюком стало відомо, що його ансамбль працює по школі Авраменка і, хоча у Франції знають про існування школи Верховинця, проте користуються школою Авраменка, бо мають у себе її теоретичні і практичні розробки.

З цього можна зробити певний висновок, що хореографічні школи Верховинця і Авраменка багато в чому майже тотожні. Вони споріднені між собою як дві гілки одного дерева, що вросло своїм корінням у благодатний грунт народного мистецтва матері-України. Отже, Авраменко і Верховинець по суті робили одну і ту саму велику справу і, якщо Верховинець займався нею у себе на батьківщині, то Авраменко — за її межами. Дякуючи його хореографічній школі, а також танцювальним колективам, які він створив у США та Канаді, світова громадськість віддавала належну шану професійному народно-танцювальному мистецтву України, незважаючи на те, що з плином часу воно стало по суті мистецтвом в еміграції, до певної міри відірваним від батьківщини.

А що в цей період відбувалося на Україні? Голодомор, нескінченні політичні процеси та репресії, постійні цензурні утиски та заборони не могли сприяти нормальному розвиткові національного мистецтва. Але народ не був би народом, якби у найскрутнішу хвилину не спромігся зберегти свого божого дару, свого таланту. То ж попри усілякі негаразди, творчі здобутки нашої нації в галузі вітчизняної хореографії виявились на той час все ж помітними. Досить згадати успішні виступи першого в Україні професійного вокально-хореографічного ансамблю «Жінхоранс» [2], який спеціалізувався в жанрі театралізованої пісні, а в хореографічному плані повністю дотримувався школи В. Верховинця. Згадаймо також постановку першого українського класичного балету «Пан Каньовський» [3] на сцені Харківського оперного театру, адже тоді — 19 квітня 1931 року в балетному мистецтві України прозвучало нове слово: на основі українського народного танцю, технічно збагаченого і певною мірою зближеного з класичним, народився спектакль, за прикладом якого потім були створені «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свєчникова та інші національні вистави.

Та, на жаль, усе це відбувалося за умов цілковитої ізоляції нашої республіки від усього цивілізованого світу і, спеленана всілякими ідеологічними перестрогами, вона довгі роки не мала доступу до сцени міжнародного масштабу. Лише у 1935 році, після запрошення оргкомітету Міжнародного фестивалю народного танцю у Лондоні, українським майстрам народно-танцювального мистецтва вперше за увесь період більшовицького панування в Україні пощастило вирватись за межі кордонів колишнього Радянського Союзу. Тепер зарубіжними гастролями численних творчих колективів України нікого не здивуєш. Вони стали, як і належить, нормою їхнього життя. Але у ті, сповнені тоталітарного мороку 30-ті роки, такі гастролі були явищем неординарним, майже подвигом.

Міжнародний фестиваль народного танцю у Лондоні пройшов як виключно важлива подія у нашому мистецькому житті: це був перший щабель тієї сходинки, по якій згодом успішно піднімалось вітчизняне народно-хореографічне мистецтво до вершин світової слави. А першим, як завжди, найважче.

Процес підготовки до фестивалю та його перебіг можна відтворити завдяки спогадам однієї з співавторів цієї статті Марії Сівкович — безпосередньої його учасниці, колишньої солістки балету та ведучого

[2] «Жінхоранс» — жіночий хоровий театралізований ансамбль. Створений 1930 року у м. Полтаві В. Верховинцем та Є. Верховинець-Костівою.

[3] «Пан Каньовський» друга назва «Бондарівна». Балет. Музика М. Вериківського, лібретто М. Вериківського та Ю. Ткаченка. Балетмейстери-постановники В. Литвиненко та В. Верховинець.

режисера балетної трупи Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Наявні в цих спогадах відомості про Лондонський фестиваль, а також численні відгуки зарубіжної та вітчизняної преси, ретельно зібрані і систематизовані нею, дають можливість відтворити напівзабутий, але важливий епізод в історії української національної хореографії.

До створення виїзної концертної програми українські митці приступили наприкінці театрального сезону 1934—35 року, коли балетну трупу Київського оперного театру очолював балетмейстер Леонід Жуков. Він почав комплектувати танцювальну групу, яка могла б яскраво і технічно досконало представити за кордоном український народний танець, була б здатною висловити в танці український характер, показати національну ментальність українського народу.

Так, після ретельного відбору до цієї групи увійшли солісти з Київського та Харківського балету — Олександр Бердовський, Марина Спаре, Валентина Думковська, Микола Іващенко, Олександр Соболь, Андрій Жмарьов, Галина Лерхе і Марія Сівкович. Потім до них приєднались танцюристи Московського хореографічного тріо «Метелиця» — Віра Федотова, Антон Бєлов та Сергій Свєтлов. Коли група остаточно сформувалась, для роботи з нею запросили відомого українського хореографа, автора «Теорії українського народного танцю», професора Василя Верховинця, який в той час був керівником вокально-хореографічного ансамблю «Жінхоранс».

Верховинець працював з колективом майже два місяці, — він постійно роз'яснював, як треба виконувати український танець, навчав правильному положенню рук, ніг і корпусу, враховуючи особливості крою і силуету українського національного вбрання, що склались історично. Верховинець доводив, що український костюм з його маленькими проймами в рукавах корсетки, дуже довгою сорочкою і плахтою не дозволяє дівчатам піднімати руки вище плечей, високо підстрибувати та піднімати високо коліна, а разки намиста змушують дівчат часто притримувати його на грудях долонею руки. При будь-якому положенні рук пальці завжди мусять бути зімкнені [4].

Великого значення надавав постановник також поведінці парубка і дівчини під час танцю. Він вимагав, щоб дівчина тримала себе в танці дуже скромно, щоб не зводила кокетливо на парубка очей, і не бралась руками за стрічки, бо в народі це «не було прийнято». Парубок мусив пильно стежити за дівчиною, ставитись до неї з великою повагою і, немов відгадуючи її бажання, показувати перед нею і народом усі свої здібності вправного танцюриста.

Вельми негативно ставився Василь Миколайович до всіляких вигукувань під час танцю. Він переконливо доводив, що наш народний танець може виконуватись під пісню, або під музику, а вигукування абсолютно не властиве українській народній хореографії і є елементом, який був штучно занесений до народного танцю численними його вульгаризаторами.

Верховинець підібрав цікаву музику до танцю, здійснив її аранжування для малого складу оркестру і поставив на цю музику триколінний гопак. Аналізуючи музичну форму гопака, можна говорити, що він уявляв собою закінчений період, що складався з 12 тактів і містив у собі 3 чотиритактних коліна, кожне з яких заповнювалось певними танцювальними рухами, або комбінацією цих рухів. Ці три коліна послідовно повторювались одне за одним протягом усього танцю, тому він і звався «Триколінним гопаком». То був, власне, танець, парубочий, в якому демонструвалась чоловіча віртуозність. Дівчата ніби акомпанували парубкам, вони своїми плавними, сповненими скромності, рухами створювали ліричний контраст чоловічій віртуозності, заохочуючи одночасно своїх партнерів до ще активнішого прояву парубоцького

[4] Про положення рук див.: *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю. Цьому питанню присвячено тут увесь перший розділ — «Танцювальні позиції».

танцювального хисту. Танцювальними рухами у дівчат переважно були перемінний крок, рух зальотний, вихилясник, бігунець, тинок (жіночий), всілякі вертіння і переходи.

Чоловіки у цей час виконували присядки, плазунці, па-де-баски, зипади, розкроки, розкроки і удари підківками та інші надзвичайно віртуозні і красиві рухи[5]. Зустрічались і так звані «сіпання», коли парубок, взявши обидві руки дівчини, ніби сіпав її до себе то правою, то лівою рукою, запрошуючи її увійти в танцювальне коло. Виконувався триколінний гопак в дуже швидкому темпі. Він йшов, як метелиця, як вихор. Це була перша частина танцю, а після невеликої паузи, вслід за ліричним дівочим вступом, починалася друга частина, поставлена балетмейстером Леонідом Жуковим. Гопак Жукова був в основному трюковий. Балетмейстер побудував його переважно на стрибках та вертінні, розраховуючи на високу технічність наших виконавців. Він створив для них яскраву, іскристу, гранично віртуозну хореографічну композицію, яка разом з триколінним гопаком В. Верховинця становила єдине гармонійне ціле.

А танцювати у нас було кому: група мала видатних стрибунів — Миколу Іващенка та Андрія Жмарьова. Вони чудово робили розніжки на стрибках. Антон Бєлов та Сергій Свєтлов блискуче виконували партерні вертушки, тобто вертілися в присядці по колу. А Олександр Соболь вражав кількістю піруетів: він міг навертіти до 14—16 піруетів. Сьогодні техніка виконання народного і класичного танцю дуже зросла і піруетами важко кого здивувати, а в той час їх виконував один лише Соболь і тому його майстерність глибоко вражала глядачів.

Задуманий був танець Діда, який блискуче виконувався балетмейстером Леонідом Жуковим, вносив до його гопака яскравий елемент народного гумору, такий властивий українській народній хореографії.

З таким творчим багажем колектив прибув до Москви, аби відтіля прямувати до Великобританії. Але тут, у Москві, його спіткала прикра несподіванка. З політичних причин чотирьом танцюристам урядові кола не дозволили їхати за кордон, бо: В. Думковська нібито була дворянського походження, у О. Бердовського батько тимчасово перебував у Нью-Йорку, балетмейстер Л. Жуков брав участь у сезонах російського балету, які до революції влаштовував С. Дягілев за межами Росії, М. Спаре була дружиною Л. Жукова. Таким чином, українська делегація зазнала великого удару, бо з 12 її учасників залишилось тільки 8.

При цьому слід врахувати, що початок триколінного гопака В. Верховинця був задуманий як вихід, як антре, розраховане на 4 трійки виконавців.

I трійка — Іващенко, Жмарьов, Сівкович.
II трійка — Жуков, Соболь, Лерхе.
III трійка — Бєлов, Свєтлов, Федотова.
IV трійка — Бердовський, Спаре, Думковська.

Тепер, у зв'язку з втратою чотирьох танцюристів, необхідно було терміново переставляти усю хореографічну композицію на 8 осіб. Таку перестановку було здійснено уже на палубі пароплава, який перетинав Ламанш. Отже, замість чотирьох трійок у триколінному гопаку Верховинця утворилось дві трійки і одна пара виконавців.

I трійка — Іващенко, Жмарьов, Сівкович.
II трійка — Бєлов, Федотов, Свєтлов.
I одна пара — Соболь, Лерхе.

Після такої перестановки довелося певною мірою змінити і рисунок танцю, але оскільки танцювальні рухи і комбінації цих рухів залишились ті самі, то частина танцю, яку зробив Верховинець, майже не постраждала. Проте дуже змінилась і багато чого втратила друга частина — трюкова, яку поставив Леонід Жуков. Вилучено було з неї і танець Діда, який мав виконувати сам постановник.

[5] Усі ці рухи можна знайти у кн.: *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю.

Разом з нашою делегацією до Англії прибула також танцювальна група з Росії, яку представляла самодіяльність московського автозаводу. Її очолювала балерина Антоніна Крігер. Грузинська група складалася з солістів балету Тбіліського оперного театру, від Узбекистану, була делегована відома танцюристка Тамара Ханум, були тут також митці з Казахстану, Вірменії та Криму. Крім того, до Лондона прибули танцюристи ще з 17 европейських країн.

Тільки-но українська танцювальна група з'явилася в столиці Великобританії, як повпред колишнього СРСР Майський попередив гостей з України, щоб професіонали пропустили поперед себе самодіяльних танцюристів з Росії, а самі виступали позаду усіх, аби не дуже привертати увагу англійської публіки і тим самим «не забивати» собою самодіяльність. Але це попередження виявилось даремним і запізнілим, бо, познайомившись з англійськими газетами, читачі знайшли в них повідомлення, що до Лондона на фестиваль прибули кращі національні виконавці з міста Києва на чолі з примою-балериною Лерхе і її партнером Соболевим.

Учасники фестивалю зустрілись з англійською публікою в «Альберт-холлі», зал якого налічував 12 тисяч місць і вщерть був переповнений глядачами. Успіх нашої групи перевершив усі сподівання. Уже прості присядки росіян викликали щире захоплення у глядачів, грузини підняли «температуру» в залі ще вище, а під час виступу українців публіка буквально шаленіла. Ще до закінчення триколінного гопака зал гримів від аплодисментів, коли ж на сцені починались трюки — «вертушки», «розніжки», «вовчки», «піруети» і стрибки, в «Альберт-холлі» творилось щось неймовірне. Англійська публіка поводила себе далеко не традиційно: люди кричали, тупали ногами, стукотіли парасольками, бурхливо реагуючи на кожен трюк. Майже з половини танцю доводилось танцювати під внутрішній ритм, бо за безперервним шумом залу ніхто не чув гри нашого баяніста-віртуоза Костянтина Голікова. Публіка не хотіла відпускати киян зі сцени і свій танець, який відтоді став називатись «лондонський гопак», вони часто повторювали на «біс» а інколи доводилось танцювати його і тричі.

Для англійських глядачів все це було справжнім відкриттям. Вони групами прибігали до нашого сектору в «Альберт-холлі», висловлюючи своє захоплення нашою технікою і «просили показати як виконуються «присядки», «плазунці» та інші танцювальні рухи, котрі буквально приголомшили їх. Наші виступи мали великий вплив і на учасників фестивалю. Деякі делегації, зокрема польська, болгарська і литовська, запозичили у нас і терміново ввели до своїх програм присядки, аби догодити англійській публіці.

Коментуючи хід фестивалю, лондонські рецензенти зазначали, що козаки (так в Англії називали українську групу) перевершили навіть танцюристів трупи Сергія Дягілева, яка для них тоді була взірцем вищої виконавської майстерності. Так, газета «Таймс» від 18 липня 1935 року писала: «...Все це було новим для нас. Ми побачили, який прямий вплив мають народні танці на балет, хоча, незважаючи на віртуозність, це по суті були народні танці». Наша ж преса в цей час повідомляла: «...В Лондоні багато говорять про український гопак. Таких овацій на фестивалі ще не чули...» (газ. «Вісті» від 21 липня 1935 р.). А ось витяг з листа генерального секретаря Міжнародного фестивалю пані Мод Капелес, надісланого 10 серпня 1935 року до Москви: «Танці радянських учасників фестивалю зустріли загальне захоплення і, безперечно, відіграли велику роль у загальному успіху фестивалю. Усі, хто мав нагоду особисто познайомитись з радянськими танцюристами, були зачаровані не тільки красою їх танцювального мистецтва, а й їх особистими якостями. Я переконана, що вони набули немало друзів в Англії» (газ. «Вісті» від 11 серпня 1935 року). Так було проведено на фестивалі п'ять яскравих, сповнених тріумфу днів. Колектив виступав щоденно з 15 до 20 липня на сценічній площадці «Альберт-холлу» та по декілька разів на численних офіційних прийомах.

Фестиваль закінчився урочистим прийомом в англійській хореографічній школі. Там гостей навчили англійському народному танцю і всі учасники фестивалю виконували його разом на підстриженій траві величезної галявини. Повернулись на батьківщину на початку серпня.

Такі творчі звіти продовжувались і в Києві, на яких наша група в своєму незмінному складі протягом року успішно виконувала «лондонський гопак». Поїздка української делегації на фестиваль народного танцю у Лондоні була в той час явищем неабиякої ваги. Вперше з'явившись на міжнародній танцювальній арені, наші митці відразу заволоділи увагою зарубіжної громадськості, котра в нашому виконанні познайомилась з мистецтвом народного танцю України.

«Успіх «Триколінного гопака» на фестивалі в Лондоні був цілком закономірним, — пригадував також заслужений артист України Олександр Соболь, учасник цього фестивалю, — адже його демонструвала танцювальна група, яка стала по суті першим хореографічним колективом, що підніс виконання народного танцю на високий професіональний рівень. Ця подія мала певний вплив і на дальший розвиток вітчизняного народно-танцювального мистецтва, оскільки дала поштовх створенню в союзних республіках ансамблів народного танцю» [6].

Подальша доля «Лондонського гопака» склалась досить драматично: майже п'ять років цей іскрометний танець Верховинця-Жукова жив на сцені Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка, прикрашаючи фінал опери Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Але через певний час був заарештований і розстріляний у беріївських катівнях Верховинець і на увесь його творчий доробок — теоретичний і практичний було накладено сувору заборону. Тому був розформований «Жінхоранс», тому була конфіскована «Теорія українського народного танцю», тому помер і «Лондонський гопак».

Місце «Лондонського гопака» посів невдовзі новий танець, поставлений послідовником хореографічної школи Верховинця балетмейстером Павлом Вірським. Його гопак живе і досі на сцені Національної опери України, він виконується не тільки у фіналі опери «Запорожець за Дунаєм», але і як самостійний концертний танцювальний номер.

Говорячи про фестиваль у Лондоні, ми торкнулися творчої діяльності двох хореографів — Василя Верховинця і Василя Авраменка та двох створених ними хореографічних шкіл, суттєво і органічно пов'язаних між собою. І хто знає, як розвивались би ці дві школи, якби Верховинець виїхав на гастролі за кордон разом з Авраменком і Кошицем. Цілком ймовірно, що обидва хореографи могли б співпрацювати на паритетних засадах і зміцнювати одну спільну школу, збагачену кращими ідеями та творчими розробками обох митців. Але і тоді, коли кожен з них став би шукати свій власний шлях на мистецькій ниві, вони, безперечно, рухалися б в одному напрямку, бо обидва одержали творчу наснагу від одного й того ж українського народу, від отчої землі.

Верховинець залишився вірним своєму покликанню: він створив для України таку хореографічну школу, до досвіду якої, як до цілющого джерела, постійно звертались видатні українські балетмейстери П. Вірський, В. Вронський, Г. Березова, Л. Чернишова, Н. Скорульська та багато інших майстрів танцювального мистецтва. Своєю подвижницькою працею Верховинець добре послужив вітчизняному мистецтву, він повністю і до кінця виконав покладену на нього місію, хоч і заплатив за це своїм життям.

Ярослав ВЕРХОВИНЕЦЬ,
Марія СІВКОВИЧ

Київ

[6] Державний академічний ансамбль танцю України ім. Павла Вірського був створений у 1937 році. Худ. керівник П. П. Вірський (Київ). Державний ансамбль народного танцю СРСР був створений у 1937 році. Худ. керівник І. О. Моисеєв (Москва).

Довженкова Сосниця, що на Чернігівщині, дала світові багатьох відомих людей. Про одного з них — Юрія Степановича Виноградського (1873—1965) — відомого народознавця, дослідника історії, географії і народної культури північно-східної України (колишньої сіверської землі) хотілося б розповісти якомога повніше в цій статті.

Народився Ю. С. Виноградський у сім'ї сосницького священика. Після Сосницького парафіяльного училища навчався в Чернігівській чоловічій гімназії. Там брав участь у роботі нелегальної бібліотеки. З особливим інтересом знайомився з антиімперською літературою. Був у числі найдіяльніших організаторів Чернігівського студентського земляцтва і в його статуті зробив власноручний запис девізу, яким потім постійно керувався в житті: «Вірно служити народові».

Вищу юридичну освіту здобув у Київському університеті. Як юрист, спочатку працював у Києві, потім Варшаві. Однак душею тягнувся до рідної сіверської землі. Не випадково й першу свою наукову роботу присвятив діалектології Задесення.

На початку першої світової війни Виноградський повернувся в Чернігів, став активним членом губернської вченої архівної комісії, очолював товариство по охороні пам'ятників старовини і мистецтва.

Улюбленій справі Юрій Степанович повністю віддається після Жовтневої революції. Саме тоді в Чернігові (1919) його призначають головою губернського комітету по охороні пам'ятників культури, надають можливість зайнятися створенням музею мистецтв та побуту.

Мрія про організацію зразкового музею народознавства спонукала Виноградського переїхати з Чернігова в Сосницю. Невдовзі (в 1920 р.) його стараннями там відкривається один з перших на Україні історико-археологічний та етнографічний музей. З метою збору матеріалів, речових цінностей він пішки обійшов Сосницький і сусідні повіти. Досліджуючи пам'ятники духовної культури, місцеві діалекти, водночас записував відомості та перекази про походження місцевих назв, звіряв їх з історичними джерелами, вивчав сліди первісного залюднення Чернігівщини, колонізаційні рухи та культурні впливи.

В Сосниці над усе полюбилась досліднику Бардоносова круча, де жив колись гетьман Правобережної України П. Д. Дорошенко і знаходилася садиба О. Ф. Шафонського — визначного українського вченого, автора знаменитого дослідження «Чернігівського намісництва топографічний опис» (1851). А ще — незвичайна природа краю; люди, з якими зводила його доля.

В період Великої Вітчизняної війни фашисти реквізували значну частину експонатів створеного ним музею. Та Юрій Степанович зазда легідь виніс із нього всі найцінніші колекції, документи, рідкісні книги. Таємниць музею не видав навіть тоді, коли, погрожуючи смертною карою, його допитували гестапівці. Медаль «За доблесну працю у Великій Вітчизняній війні 1941—1945 рр.» стала пізніше цілком заслуженою відзнакою глибокого патріотизму цієї людини.

Народознавчі інтереси Ю. С. Виноградського не замикалися в рамках якоїсь однієї проблеми. Його цікавило все: історія, фольклор, етнографія, топонімія, клімат, археологія. Саме йому належить повне археологічне дослідження Сосницького району, відкриття 50 стоянок епохи неоліту і бронзи та дев'яти слов'янських городищ, 26 наукових праць і різних дослідницьких звітів.

Багато його матеріалів використано при виданні першої Української радянської енциклопедії та при створенні тому «Чернігівська область», що ввійшов до серії «Історія міст і сіл Української РСР». Торкнемося конкретно найважливіших напрямів у діяльності народознавця. Основне місце в його науковій спадщині належить працям з питань мовознавства. Інтерес до рідної мови викликало у нього знайомство з поезією Т. Г. Шевченка. «Кобзаря» прочитав Виноградський у 10 років і вже тоді був глибоко вражений його мовою, її багатством і



Юрій Виноградський. Фото 1958.

красою, а також певними відмінностями від місцевої говірки. Батькові і братам не давав спокою своїми запитаннями: чому люди неоднаково говорять? Одні й ті ж слова, дивувався майбутній дослідник, а в Слобідці їх вимовляють не так, як на Загребеллі.

Звідси й потяг до вивчення північноукраїнських говірок. У своїй праці «До діялектології Задесення» (1906) Ю. С. Виноградський дійшов висновку, що названі вище говори поділяються на дві групи, які відрізняються одна від одної неоднаковою вимовою ненаголошеного *О* у відкритих складах. В одній групі цей звук вимовляється як *О*, а в другій — як *А*. Перші, як з'ясував дослідник, охоплюють значний район, особливо навколо м. Сосниці, в східній частині «Сосницького Степка»: В'юнище, Загребелля, Мале Устя, Спаське, Кудрівку, Киріївку, Лави, Волинку, Бабу, Ольшане, Куковичі, Максаки (по правий бік Десни), Велике Устя, Пекарів, Кнути, Нехаївку, Шабалинів (по лівий берег Десни) та цілу низку хуторів, що прилягають до них. Для всієї цієї групи найбільш типова говірка Сосниці, і саме її він поклав в основу своєї праці, що стала результатом авторських спостережень.

У Сосниці виразність артикуляції звука *О* (і в складах з наголосом, і без наголосу, і на початку та в середині слів, і в їх кінці) особливо помітна, зауважує Виноградський. У словах: молодик, ополонка, долоня, долото — голосний *О* в усіх складах вимовляється однаково виразно, ніде не переходячи в *А*, як це характерно для говірок південноросійських, білоруських та деяких північноукраїнських. У Сосниці вимова звука *О* чітка й виразна, навіть у тих випадках, де в російській мові маємо *А*. Наприклад: козак, Опанас, Орина.

Дослідивши фонетичні й морфологічні особливості сосницької говірки та межі її поширення (на основі тривалих спостережень за живою розмовною мовою місцевої людності), Ю. С. Виноградський робить підсумок, що основні риси сосницької говірки спільні й для інших говірок української мови і що сосницька говірка тісно зв'язана з говірками перехідними до південних, які охоплюють територію колишніх Конотопського, Борзенського та Ніжинського повітів. Глибоке зацікавлення питаннями мовознавства Ю. С. Виноградський зберіг до кінця життя. Про це свідчать його публікації в збірниках «Українська діалектологія і ономастика» (т. 1.— К., 1964) та «Мовознавство» (т. XIV.— К., 1957).

Постійна увага до місцевих географічних назв складає окрему сторінку в біографії Ю. С. Виноградського. Їх він пильно досліджував і вивчав, давав відповідні тлумачення, побіжні чи розгорнуті коментарі щодо походження. Ось як з'ясовуються ним назви населених пунктів.

Сосниця. Це одне з тих сіверянських поселень, що згадуються в літопису 1234 р. Назва міста пішла від великого соснового лісу, значні залишки якого («Бір») ще й досі існують поблизу. Виникла на місці поселення слов'янського племені сіверян в VII—VIII ст. н. е. на березі річки Убеді, правої притоки Десни. Біля неї сходяться частина Сосницького Степка, лісова зона й широкі луки.

Блистова. Колишнє Блестово або Блестовит. Назва села Сосницького Наддесення. Походження назви зв'язане з озером Блистова, що розташоване поруч. А назву озера (корінь «блест» — блиск) пояснює він особливим блиском води.

Спаське. Назва цього села асоціюється з його прямою приналежністю Новгород-Сіверському Спаському монастирю, чиї маєтності були розкидані головним чином по річці Десні та її допливах.

Баби (з 1936 року — Жовтневе). Від кам'яних фігур-баб, що їх ставили кочівники поблизу села. Слово «баба», зауважує Виноградський, нагадує старотюркське «балбал» (надмогильна плита).

Мена (селище і річка). Є три думки щодо походження назви. Одні вважають, що назвою послужили часті тамтешні обміни зерна та хутер на різні прикраси, пряселъця для веретен тощо. Інші пов'язують її з обміном полонених. А треті, що річка в цих місцях міняла свою течію. Назва з наголосом на останньому складі увійшла в фольклор відомою приказкою: «Мена — столиця тютюну».

Подібно до цих знаходимо в Ю. С. Виноградського й пояснення інших назв. А загалом він опрацював топонімічні відомості понад 1600 населених пунктів Чернігівщини. Окрему групу географічних назв, що привернули увагу Ю. С. Виноградського, становлять гідроніми.

Річка Убідь (Убедь), на його думку, закріпила в назві своїй таке, наприклад, поняття, як нещастя, біда. Верхів'я течії проходить через болото Бедне (корінь «бед»), що вказує також на біду, якщо туди потрапиш, на небезпеку. В ньому було багато ключів і трясовин.

Болото Ільминове (в околицях Сосниці). Назва пішла від дерев ільмин (порода в'яза), що колись там росли. Частина цього болота називалася Прудищем, оскільки мала швидку (прудку) течію, що давало можливість поставити колись млин у хуторі Веселому. У такий же спосіб пояснено ним назви майже ста річок та урочищ, озер, гаїв, підвищень, лісів.

Ю. С. Виноградський особливо цікавився історією. Почуті в дитинстві розповіді старих людей про козаків, про те, як у 1813 році на Загребеллі сосницькі патріоти стерегли полонених французів, запам'ятались йому на все життя. Навчаючись на юридичному факультеті Київського університету, він разом з тим захоплювався історичною літературою, а згодом в 1913 році був обраний членом Товариства історії, філології та права при Варшавському університеті. Історії рідного краю Юрій Степанович присвятив ряд своїх наукових розвідок. Серед них — «Сосниця та її околиці», «Середня Чернігівщина наприкінці XVIII та на початку XIX в.», «До історії колонізації Середньої Чернігівщини» та ряд інших.

Регулярно виступаючи в місцевій пресі, він подавав стислі, лаконічні відомості з історії Задесення. Ось ті його публікації: «Козляничі», «Хутір Синютин», «Село Чорнотичі», «З минулого Сосниці», «Сосницький Степок», «Сосниччина в епоху Київської Русі», «Сосниччина за часів Польщі», «Сосниччина в складі Литви і Великого князівства Московського» — всіх не перелічити.

У статті «Сосницький Тарас Бульба» Виноградський з гордістю розповів про відважного сіверянського лицаря Якова Скидана. Очолившл Сосницький полк, Скидан особливо вславився під час навали військ польського короля Яна Казиміра. В ті грізні дні 1664 року він об'єднав козацькі загони Сосниці, Мени й Нових Млинів і засів у фортеці Березни. Та польські війська виявились обачними. Щоб уникнути втрат, вирушили в обхід Березни. Тоді Яків Скидан завдав їм удару з тилу. В болотах біля Сосниці потопив шляхетські обози, в районі Коропа захопив королівську казну.

Розгніваний Казимір, щоб розправитись, нав'язав Скиданові нерівний бій. Січа була дуже кривавою. І в ній Яків Скидан загинув. Його схопили так само, як і відомого гоголівського героя Тараса Бульбу. І так само, як гоголівського Тараса, стратили.

Місцем помсти шляхтичі обрали сосну на околиці Сосниці. Прив'язавши до неї непокірного Скидана, вони розіклали страшне багаття і в тому вогні спалили його живцем.

Цікаві історичні відомості зібрав Виноградський про цехову промисловість краю, про міста і села, річки й урочища. І це ще більше викликає повагу до його праці.

Природі рідного краю присвятив ряд статей, це, зокрема, такі як: «По луках Сосниччини», «В лісах понад Убіддю», «Ліси Сос-

ниччини», «Убідь та її притоки», «Лікарські ролини на сосницьких луках».

Десна з її зеленими луками, дібровами, дикими грушами і яблунями, осиковими гаями, кущами ліщини, ожини, порічок, лозою постійно викликала захоплення Юрія Виноградського. А ще — Біла Круча, що її творить Десна, єднаючись з високим берегом, який там підноситься на 6—7 сажнів над рівнем річки; Бурімка — глибоке й красиве озеро, по берегах якого ростуть ліщина, шипшина, порічки, ожина, суниці й полуниці. Квітне ромен, деревій, материнка, конвалія, дика лілія. Водяться видри, норки, вовки, лисиці.

Природа, за Виноградським, невід'ємна від людського життя. Тому в цих найбагатших і найбільш красивих місцях знаходили собі пристанище наші далекі предки, говорить він, а слідом за ними — й наші сучасники. На його думку, активна взаємодія з природою розвиває в людини бажання глибше пізнати навколишній світ, а пізнавши, розумно впливати на нього.

Крім статті «Лікарські рослини на сосницьких луках», у Виноградського є ряд записів, що стосуються народної медицини. Біля села Киріївки на високому полі знаходили шиферні пряселиця. Виявляється, їх тут вживали як ліки від болю в шлунку. З пряселець нашкрібували ножиком речовину і її розчин випивали з водою. Киріївські жінки говорили при цьому: «Вік лічились і не померли, і наші матерки лічились і помагало, і ми лічимось». Як ліки одне таке прясельце, зазначав Ю. С. Виноградський, могло використовуватись близько 40 років.

Етнографії Ю. С. Виноградський присвятив цікаві збірки статей, дописів і звітів, які зберігаються нині в наукових архівах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України. Окремо торкаються вони й людності Сосниччини періоду 20—30-х років. З етнографічного погляду Ю. С. Виноградський грунтовно вивчав залюднені пункти південної смуги Сосниччини, так званого Сосницького Степка, й північної — Полісся.

У південній частині (селах Бабі, Ольшаному, Лавах) та в Наддесенні (Мале Устя, Велике Устя, Воловиця) людність, як показав дослідник, має більше типових рис українця, ніж на Поліссі, наприклад, у Савинках, Буді-Товстолісовій, Охромієвичах.

Поліщуки-українці відрізняються від людності південної смуги Сосниччини говіркою, одягом, звичками в господарських справах у такій же мірі, як і людність Сосницького Степка від південних українців (степовиків).

На півдні Сосниччини чоловіки білих свит не носили, тоді як на Поліссі сірі й білі свити носили і жінки й чоловіки-українці. На півдні, особливо в чоловіків старшого віку, частіше зустрічаються бриль та смушева шапка, а на півночі — шапка з лямцю («шаламок»). На півночі люди постійно взувалися в личаки, на півдні «постолами» користувалися тільки під час літньої роботи. Бідні свої землі поліщуки «пахали» сохою, а на півдні — плугом, про соху вони давно забули. На півночі тютюн садився тільки для себе, на півдні — з метою вивозу.

Полісся (с. Тихоновичі, Перелюб, Погорільці, Буда, Охромієвичі, Наумівка, Радомка, Козилівка, Жукля й інші) відоме виробами з дерева (посуд, гребені, вози, сани, колеса), випалюванням вугілля, заготівлею грибів на продаж, а селяни Степка цим не займалися. На півдні хати обмазані глиною й побілені, а наближаючись до північних меж Сосниччини обмазка й побілка хат помалу зникали, не складаючи особливих прикмет.

На Степку й Наддесенні було більше людей високого зросту і з чорним волоссям, ніж на Поліссі, а в говірці особливо помітне вживання м'якого *і* на місці *о* в ненаголошених складах (пішов).

Звідси й висновок: людність Сосницького Степка і людність досить широкої смуги місцевостей на лівому березі Десни становила етнічний тип перехідної групи — від північних українців (поліщуків-задесенців)

до південних українців (степовиків), тобто до людності південних частин колишніх Конотопського, Борзенського й Ніжинського повітів та більшої частини повітів Полтавщини й Харківщини.

На основі численних спостережень Ю. С. Виноградський констатував, що певні етнографічні впливи несли з півдня чумаки й заробітчани Сосниччини. В південні краї вони наймалися косити траву, жито, їздили по сіль і рибу, а звідти приносили степову мову, степову пісню.

З півднем Чернігівщини й Полтавщиною тісно пов'язували людність колишнього Сосницького повіту й економічні потреби. Туди на продаж відправлялися дошки, різноманітний посуд, а звідти на північ замість сохи поволі наближався залізний плуг, сільськогосподарські машини й знаряддя.

На рахунку Ю. С. Виноградського численні археологічні розкопки і розвідки, відкриття неолітичних стоянок і майстерень по виробництву крем'яних знарядь, зокрема в Бурімці та Маслові. В селах Феськівці, Дяговій, Ляшківцях, Змітневі, Волосківці та інших ним виявлені й обслідувані городища часів Київської Русі. Його участь в археологічних експедиціях Інституту історії матеріальної культури АН СРСР (1946) та Інституту археології АН УРСР (1949, 1954 р.) була позначена неабиякою активністю. В цій галузі заслуги Ю. С. Виноградського визнані відомими українськими археологами С. С. Березанською, В. А. Богусевичем, П. П. Єфименком, І. Б. Шовкоплясом та іншими. Результати своєї дослідницької діяльності він узагальнив у таких своїх наукових статтях як «Археологічні розшуки на Сосниччині 1927 р.», «Археологічні роботи Сосницького краєзнавчого музею» тощо.

Своїми археологічними відкриттями Ю. С. Виноградський довів, що першими поселенцями слов'янського кореня на території Чернігівщини треба вважати сіверян. Ці північні українці склали основу місцевої української людності.

У VII—IX ст. н. е. будучи племінним східнослов'янським об'єднанням, сіверяни жили в основному по Десні, Сейму й Сулі. А їх попередники мали свої оселі ще в первісну добу.

Сіверяни, за Виноградським, здебільшого осідали на місцях колишніх осель далеких своїх попередників, у числі яких називає, між іншим, скитосарматів. За доби свого первісного розселення сіверяни займалися в основному мисливством (ловили звірів, рибалили), мали певні зародки хліборобства й скотарства. Значно пізніше стали переважно хліборобами — передусім у південних степах, звідки й поширювалася на всю їхню територію сіянка та оранка.

В період VII—VIII ст. н. е. у сіверян було вже чимало місць для постійного життя у вигляді так званих «городів», до спорудження яких їх змушувала потреба в обороні від хозар.

Ці та інші відомості, що торкаються минулого наших предків, Ю. С. Виноградський систематизував і подав у своїй дослідницькій праці «До історії колонізації середньої Чернігівщини».

Його перу належать також праці «Раннеславянские памятники в окрестностях г. Сосницы» та «Находки бронзовых украшений в Менском и Сосницком районах».

З ім'ям Виноградського сьогодні цілком справедливо пов'язують дальший етап археологічного вивчення Чернігівщини після робіт Д. Самоквасова та П. Голубовського. В результаті його досліджень пощастило з'ясувати питання про те, де були «мнози грады черниговские». Складені детальні археологічні карти Сосниччини та суміжних районів значно доповнюють досі існуючі карти. На жаль, їх поки що не опубліковано.

Як знавець музейної справи Ю. С. Виноградський добре зарекомендував себе, заснувавши історико-археологічний та етнографічний музей у Сосниці (нині краєзнавчий), у якому зосередив особливо цінні матеріали. Так, наприклад, більшу частину тільки однієї археологічної колекції, яка нараховує 3,4 тисячі одиниць, зібрано й виставлено для огляду завдяки його невтомній роботі.

Серед унікальних експонатів — шарнірні шийні гривни, бивень мамонта з насічками. В числі оригінальних документів — жалувана грамота Петра I менському сотникові Сахновському, Статут Великого князя Литовського, рукописний «Реєстр законів Литовського князівства», мандати учасників громадянської війни, накази надзвичайного штабу по боротьбі з контрреволюцією, партизанські листівки періоду Великої Вітчизняної війни 1941—1945 років. А ще — твори мистецтва, предмети побуту, різних галузей сільського господарства тощо.

Палкий любитель старовини, Юрій Степанович разом з членами Сосницького науково-дослідного товариства брав на облік і домагався охорони десятків пам'яток історії та культури, вирушав (з метою поповнення фондів музею новими експонатами) у фольклорно-етнографічні експедиції, вів розкопки, збирав рідкісні речі, знаряддя, вироби з дерева, бронзи, перекази про перебування в краї імператриці Катерини II, підтримував тісні зв'язки з Чернігівським історичним музеєм, обмінювався досвідом, вів листування з багатьма вченими, зустрічався з видатними діячами літератури й мистецтва, активно пропагував кращі надбання як наших далеких предків, так і сучасників завдяки організованому музею.

У працях Ю. С. Виноградського зустрічаються часто географічні описи окремих територій Чернігівщини. Яскравим — прикладом цього може служити опис Сосницького Степка. Ось як його подає дослідник:

«Південна смуга колишнього повіту Сосницького на правому березі р. Десни це — так званий Сосницький Степок, що простягається від сходу на захід між Сосницею та м. Березною на протязі 45—50 верств уздовж і 15—20 верств ушир (в межах колишніх волостей: Сосницької, Волинської, Бабської, Менської, Олександрівської, Синявської й Волосківської). Цей Степок з його родючою чорною землею, з одного боку, надає південній частині кол. повіту Сосницького характер місцевості перехідної до більших передстепових полів південних частин колишніх повітів Борзенського й Конотопського та сусідньої з ними смуги Полтавщини з її ситими чорноземними грунтами, а з другого боку, сильно відрізняє сосницьку місцевість од північної частини кол. п. Сосницького з її пісковими землями, гаями й перелісками, що має назву «Полісьсє».

Тут, як бачимо, наявні всі географічні атрибути: «південна смуга», «на правому березі р. Десни», «від сходу на захід», «на протязі 45—50 верств», «родючою чорною землею», «ситими чорноземними грунтами», «пісковими землями» тощо.

Є тут і власні географічні назви: Сосницький Степок, Сосниця, Березне, Полтавщина, Десна. Є й інші географічні визначення.

Ю. С. Виноградський надавав великого значення вивченню питань народної освіти. В своєму дослідженні «Школи на Сосниччині» він зібрав цікаві історичні відомості. На Сосниччині школи, виявляється, існували вже у XVIII ст. В самій Сосниці в 1750 році їх діяло шість. Але що то були за школи? Парафіяни утримували їх власним коштом. Дяки («мандровані») заправляли ними, як кому заманеться. До таких шкіл збиралося взимку від 5 до 15 хлопців. Дівчат майже не було. Дяки навчали їх читати (переважно церковнослов'янські книги), писати та рахувати за примітивними правилами. Методику заміняла різка. У таких школах рідко кому вдавалось доучуватись.

Повітова школа («поветовое училище») відкривається тільки 1818 року. Вона мала два класи основні та один нижчий відділ. У ній викладали закон божий, граматику, арифметику, історію, географію, чистописання, креслення, малювання. Вчились у повітовій школі виключно діти дворян.

З 1867 року в Сосниці деякий час існував пансіон, в якому готували дітей привілейованих громадян до вступу в різноманітні школи, навчали делікатних манер та викорінювали вживання «малоросійських» слів.

За зібраними ним даними, дізнаємось, що станом на 1 січня 1917 року на Сосниччині діяло 86 земських початкових шкіл, у яких навчалося 10564 учні, а в самій Сосниці працювали два «городские приходские училища», «высшее начальное училище», «Зметневское девичье училище» (існувало з 1872 року), «Сосницкая женская гимназия» та «Сосницкая мужская гимназия». Процент дітей-бідняків був у них надто мізерним.

Ось чому Ю. С. Виноградський неабияк радів фактам великого зростання кількості шкіл за радянського часу, в яких мали можливість навчатися всі діти.

Інтерес до вивчення фольклору викликала в Ю. С. Виноградського поезія Великого Кобзаря. Ще тоді як навчався на юридичному факультеті, канікули завжди проводив у подорожах, збираючи фольклорні матеріали. З 1896 року (після університету) працював юристом у Польщі, а приїздив у відпустку додому й займався улюбленою справою — фольклористикою. На підставі записів Ю. Виноградського та С. Терещенкової, опублікованих у ювілейному збірнику, присвяченому академіку В. Гнатюку (Львів, 1929), у фольклористичній науці були розроблені нові концепції про генетичний зв'язок між окремими жанрами усної народної творчості, зокрема між віруваннями та легендами.

У фондах Сосницького краєзнавчого музею зберігаються народні думи, пісні, колядки, щедрівки, записані Ю. С. Виноградським зі слів найпопулярніших місцевих співців у 1889—1892 рр. Частина з них опублікована в книзі «Колядки та щедрівки» (збірник пісень з нотами.— К., 1965). В їх числі: «Що в пана-хазяїна да один синок є», «Що із-за гори, із-за каменної», «Що з-під гаю, гай зелененький», «Молодець Дмитрусик да задумав жениться», «Чи дома, дома бідная вдова», «Що в пана-хазяїна да на його дворі».

Серед тих, що в рукопису: «В неділеньку рано синє море грало», «Що по торгу-торгу Андрійко ходив», «Що в бору-бору волохи поють», «Що в пана-пана умная жена», «Що в Києві да на перевозі», «Ой рано-рано да до церкви дзвонять», «Летить, летить сиз соколенько» та десятки інших.

Записані вони від сосничанок Христини Харченко (Лав'юк), Степаниди Єрмоленко, Дарії Погорілки та мешканки села Лав Уляни Рослікової. Ці пісні відносяться до кращих зразків обрядово-величальної народної поезії.

Сосниччина здавна вважалась кобзарським краєм. Кобзарі виконували народні думи, історичні, сатиричні пісні; прославляли справжніх народних героїв, кращих представників селянства і козаків, їх працьовитість, патріотизм, відвагу в бою; висміювали ворогів, зрадників і запроданців.

До Сосницького кобзарського цеху, який існував до 1915 року, належало близько 30—40 народних співців. І природно, що Ю. С. Виноградський не міг не цікавитись ними. Він особисто знав талановитого кобзаря П. В. Кулика, який багато мандрував по Україні, брав участь у київських етнографічних вечорах та концертах і якого з любов'ю згадував О. П. Довженко в своїй «Зачарованій Десні».

Вичерпні відомості про П. В. Кулика подибуємо в спогадах Ю. С. Виноградського. Павло Васильович — уродженець села Волинки. Осліп у 18 років. Кобзарської справи навчився в Л. Думенка. В кінці XIX — на початку XX ст. жив у Сосниці. Від нього у 1892 р. Виноградський записав думу «Про трьох братів Азовських», До репертуару Кулика входила також «Дума про Хмельницького», сатиричні пісні «Дворянка», «Теща», «Ярема та Хома», «Кисіль», ряд інших.

Тоді його можна було бачити й слухати в Ніжині, Харкові, Конотопі, Дніпропетровську. Його «заробітки» викликали часом заздрість злодіїв. І сталось так, що одного разу вони вдерлись до його хати, вбили дружину, дітей. Але не вбили Кулbackward Куликової пісні. Він помер 30 березня 1928 року. А його бандура зберігається нині в Сосницькому краєзнавчому музеї.

Цікаві дані Ю. С. Виноградський зібрав також про славетного кобзаря XIX ст. Андрія Шута — уродженця с. Олександрівки, борківського бандуриста Терентія Пархоменка, вільшанського кобзаря Якова Кулика, киселівського — Луки Думенка, бабського — Данила Руденка, про лірників Корнія Бондаренка, Махтея Чорненка, Семена Власка. Багатий пісенний репертуар був у народного сосницького співця Антона Матющенка. Про нього Ю. С. Виноградський написав і опублікував свою працю.

Наприкінці XIX ст. через піски з лівого боку р. Убеді та через силу непридатних до хліборобства придеснянських луків Сосницька волость щороку потребувала довозу 42000 пудів жита. Навіть на кращих сосницьких полях кожна десятина землі давала жита на 10 пудів менше, ніж на сусідніх менських. З чого ж доводилося жити? На це Ю. С. Виноградський дав чітку відповідь: з різних кустарних промислів.

Центром виробництва дерев'яного посуду було в Сосницькому повіті село Тихоновичі. Чумаки, які приїздили туди з Полтавщини з вівсом і сіллю, щороку вимінювали на них близько тисячі возів дерев'яного посуду, діжки, ночви, ковганки, барила, колеса, дошки. У с. Тополівці виробляли на продаж смолу, в Бречі — вугілля, у Ляшківцях — горшки, В с. Охрімієвичах займалися бортництвом, у Сосниці — садівництвом. Від ніжинських греків зароджується тютюнництво. В ряді сіл культивується коноплярство. І це не кажучи вже про такі види господарської діяльності, як землеробство, тваринництво, рибальство, мисливство.

Багато людей займались, крім того, ткацтвом, прядінням, вишиванням. Відповідно закріплювалися й професії: ткачі, шевці, вишивальниці, рибалки, мисливці, бондарі, гончарі, ковалі, пасічники, садівники, косарі, пастухи, грибники, шинкарі.

Перу Ю. С. Виноградського належить грунтовне дослідження родоводу свого великого земляка О. П. Довженка. Він встановив, що предки письменника прибули в Сосницю з Полтавщини (можливо, з тих, що приїздили з вівсом і сіллю для обміну на вироби з дерева). Сталося це, мабуть, на початку XVIII століття. А найдавніший із згаданих у документах предок письменника Карпо Довженко народився в Сосниці не пізніше 60-х років того ж століття.

Далі родовідне Довженкове древо має такий вигляд.

Григорій Карпович (1786 року народження);

Тарас Григорович (1812 року народження), — за ним пішло потім прізвисько Тарасовичі;

Семен Тарасович (1844 року народження), дід Олександра Петровича;

Петро Семенович (1863—1943), батько Олександра Петровича.

Рід Карпа Довженка був великий, а тому в 1838 році його розділили на чотири «семейства»: Григорія Карповича, Ничипора Карповича, Потапа Карповича та Івана Карповича.

Цей захід передбачав, щоб кожне «семейство» посилало до війська рекрута.

Сини Григорія, онуки Карпа, оселилися в Сосниці, на Покрові. Там, зокрема, жили Павло, Мусій, Митрофан та інші Довженки. У 80-х роках XIX століття вулиця, на якій вони мешкали, так і називалася — Довженковою.

Про традиції, звичаї, обряди сосничан Ю. С. Виноградський залишив згадки в своїх чисельних наукових працях, спогадах, записках. Знаходимо в нього й опис герба, присвоєного Сосниці в 1782 році як повітовому місту. Герб складався із зображення сосни, вулика на ній, бджіл і ведмедя, що зазіхав на вулик. У Сосниці, за Виноградським, до відкриття руху по Лібаво-Роменській залізниці (1874) було багато чумаків. Перед тим, як рушити в Крим чи на Дін, сосницькі чумаки збиралися на Покровському Заріччі і звідти валками — возів по тридцять — виїздили в дорогу. З собою везли головним чином дерев'яний посуд, діжки, ночви, коробки, колеса, які в Криму обмінювали на сіль.

У дорогу брали, як правило, півня, що правив їм за годинника. І це вже вважалось традицією.

Про цікаві звичаї, що панували в Сосницькому кобзарському цеху «старців» Юрій Степанович повідав у своїх спогадах.

Цех мав свій суд, «свічу й лампаду» в сосницькій Троїцькій церкві. З цехом і його судом рахувались. А бажаючі «вивчитись і пристати до цеху» відбували звичай «одклінщини», тобто ставили «братії» могорич.

У справжні свята народної пісні перетворювалися в Сосниці літні недільні або празникові дні, особливо в 80—90-і роки XIX ст. Тоді, за свідченням Виноградського, можна було почути стільки співів, як ніде, в інших місцях. Співали по хатах, по садках, «на колодках». Співали, ходячи юрбами по вулицях. Парубки й дівчата часто окремо. І, звичайно, ж, по-святковому одягались.

Дівчата з'являлись на вулицю в гарно вишиваних сорочках, прикрашені намистом і личманами, заквітчані квітами на голові, хлопці — у вишиваних сорочках і чемерках.

Святковий настрій передавався й старшим.

Як бачимо, всі ці факти Ю. С. Виноградський ретельно фіксував, щоб потім в процесі їх дослідження якнайширше відтворити життя місцевої людності на середній Чернігівщині.

Віталій ПРИГОРОВСЬКИЙ

Ніжин

СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ПОЛІСЬКОГО «ГУКАННЯ»

Хто бував на Чернігівському та Київському Поліссі та чув давні традиційні обрядові пісні — весільні, веснянки, русальні, жниварські тощо, — запам'ятав, мабуть, розлоге та дзвінке «Гу-у!» наприкінці строфи або пари строф. Це «гукання» буває різним: від звичайного вигуку з нефіксованою висотою до більш вишуканого — з відкатом тоніки на нижній увідний тон, а звідти — енергійним стрибком до верхньої тоніки та наступним ефектним глісандо. Зустрічаються і двоголосні види — співіснування тонічного «бурдону» та верхнього октавного відлуння.

Факт, що «гукання» має якесь особливе значення, усвідомлюють насамперед самі виконавці. Деякі пісенні жанри (наприклад, русальні) називають на Поліссі гуканками або гукавками. За типами «гукання», за його наявністю або відсутністю встановлюється різниця між мікродіалектами, етнічними угрупуваннями, усвідомленням себе у світі («у нас не так, як у них»). Підвищення теситури та посилення звучності в «гуканні» призводить до того, що багато інформаторів, особливо в незручних обставинах (брак часу, небажані слухачі, недостатня кількість виконавців) соромляться «гукати» і лише пояснюють, як це робиться. Пояснення ці, однак, бувають досить докладними, й ними часто позначається функціональна спрямованість пісень [1].

У свою чергу, багато дослідників принагідно зазначали магічну, сакральну забарвленість «гукання». Свого часу на це звертали увагу К. Квітка та Ф. Колесса, досліджуючи особливості поліського співу. Предметом спеціального вивчення «гукання» ще не поставало. Семантика ж цього інтонаційного утворення має бути з'ясована хоча б тому, що «гукання», на нашу думку, є відлунням ранньофольклорного інтонування. Епосі впорядкованих звукорядів та ладових тяжінь передувала епоха опанування різних шарів музичного простору, зокрема — протиставлення високої та низької теситури, музичного втілення роз-

[1] На Борзнянщині, наприклад, не «гукають» при виконанні сирітських та деяких інших весільних пісень.

мовності та крику як різних артикуляційних типів, загалом — проекції відомих дихотомічних моделей типу «верх-низ», «галас-тиша» тощо [2].

Поліське «гукання» не є поодиноким фольклорним феноменом: досить згадати пастуше «гоекання» або «гейкання», розповсюджене в Карпатах та на північному заході Росії [3]. «Аукання» в лісі — теж явна паралель до «гукання». «Гукання» зустрічається, як правило, наприкінці строфи, хоча існують тексти типу «Гу, весна, гу, красна, що ти нам, весно, принесла». Мабуть, у зв'язку з цими рядками перший день весни подекуди на Поліссі зветься «гувесна» [4]. Троїцька володимирська пісня «Ие, ие, березынька» коментується К. Квіткою так: «Початковий відгук «Ие, ие» являє собою нібито якийсь характерний обрядовий заклик. Регіон поширення цього заклику значний. У західних областях України вигуком «вйо!» поганяють коней; не виключено, що цей вигук колись мав не тільки повсякденне, буденне призначення» [5]. Додамо, що таке розповсюджене «Ой» на початку багатьох українських пісень — теж цілком ймовірний корелят до «гукання».

Ця наведена множина дає змогу хоча б у загальних рисах окреслити семантичне «поле» «гукання». Насамперед — це зчинення гаміру. В русальних піснях Київського Полісся «гукання» часто поєднується із виском, плесканням в долоні. Закарпатське діалектне «гойкати» у значенні «кричати», «галасувати» — теж важливе підтвердження.

Тісно пов'язана з першою функція подолання відстані. Згадаймо, що у лінгвістиці існує цікава теорія раннього етапу розвитку людських мов. За думкою Я. ван Гіннекена голосні звуки є результатом більш пізнього розвитку початкового безголосного стану мови. Голосні звуки застосовувались для того, щоб мову можна було почути не тільки у безпосередній близькості, але й на великій відстані [6]. У цьому плані карпатські йодлі та використання для спілкування трембіти теж стають паралелею до «гукання» та згадуваного пастушого «гоекання».

Далі виділимо функцію відлякування, що має спрямованість апотропеїчну, охоронну. Тоді гукання відіграє роль своєрідного голосового «амулету». Наприклад, згадуване відлякування русалки з допомогою виску та плескання в долоні повністю узгоджується із «проводною» тематикою розповсюдженої пісні:

Проведу русалку од бору до бору.
Ой рано-рано, од бору до бору.
А сама вернуся, да й пойду додому,
Ой рано-рано, да й пойду додому [7].

Взагалі ж на сакральне звучання похмурого, «темного» звуку «у» лінгвісти звертали увагу ще на початку XX ст., відносячи його до звукової символіки та пов'язуючи із певним культовим емоційним інтонуванням [8].

Нарешті, треба зазначити, що «гукання» — розпізнавальний сигнал, заклик, форма відмічення «своїх». Порівняймо цю функцію із близьким лісовим «ауканням», залучимо також значення дієслова «гукати» — «звати». Пригадаймо також, що у казці «Ох!» селянин, сказавши це, викликає з-під землі лісового царя Оха.

[2] *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование.— М., 1986.— С. 136 та ін.

[3] Докладніше про форми пастушого «гоекання» див.: *Лобанов М. А.* Музыкально-этнографический комментарий к формуле благопожелания в былинах // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов.— Л., 1984.— С. 126—132.

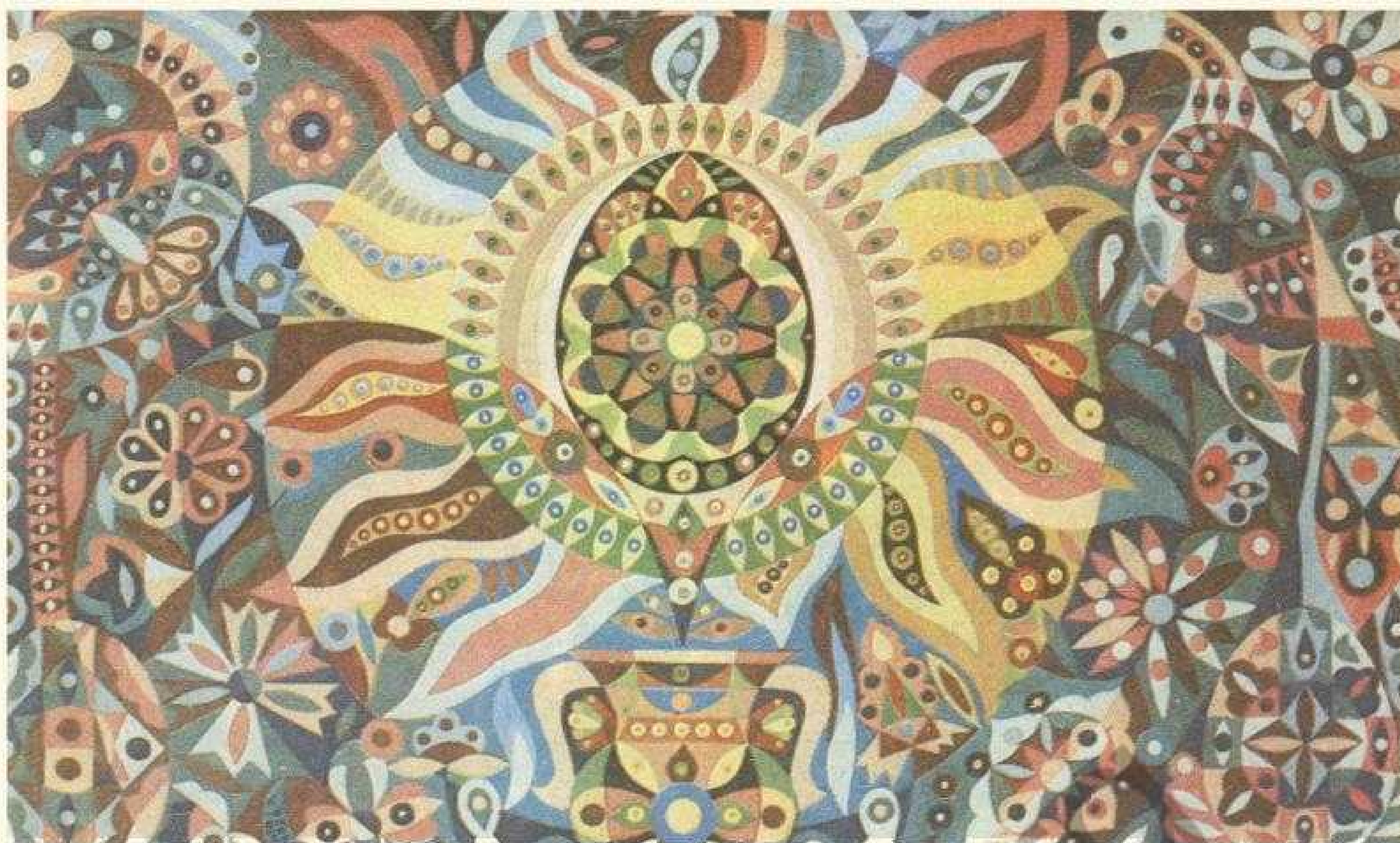
[4] *Толстая С. М.* Полесский народный календарь. Материалы к этнодиалектному словарю (А—Г) // Славянское и балканское языкознание. Язык в этнокультурном аспекте.— М., 1984.— С. 199.

[5] *Квітка К.* Вибрані статті, ч. 1.— К., 1985.— С. 47.

[6] *Воронин С. В.* Фоносематические идеи в зарубежном языкознании.— Л., 1990.— С. 66—67.

[7] Записано автором у с. Носівка Щорського р-ну Чернігівщині; подібні тексти зустрічаються також на київському Поліссі.

[8] *Воронин С. В.* Фоносемантические идеи...— С. 67.



Іван Грищук.
Святкова композиція.
Гуаш.
Вінниця, 1992 р.



Іван Грищук.
Свята родина.
Гуаш.
Вінниця, 1991 р.



Купальські свята
(співає хор "Гомін").
Київ, 1992 р.

У Чернігівському Подесенні «гукають» при виконанні календарно-обрядових пісень. Розповсюджене «гукання» також на весіллі, особливо у дражнильних піснях. Це цілком зрозуміло, бо ж дражнять один одного представники двох сімей, двох родів. Можливо, колись у минулому форми «гукання» кожного роду могли відрізнятися саме як показники родової приналежності. В усякому разі, заслуговує на увагу той факт, що при виконанні пісень для молодої-сироти, не «гукають». Цей факт пояснюється, крім усього, її послабленим зв'язком з родом.

Як бачимо, дві останні функції спрямовані протилежно. На наш погляд, така амбівалентність органічно витікає з народної свідомості, оскільки це є «властивості самої моделі язичницького світу, які дозволяють сумістити риси, що, на перший погляд, виключають одна одну» [9].

Таке витлумачення «гукання» пов'язує його із розповсюдженими опозиціями «свій-чужий», «внутрішній-зовнішній», «живий-мертвий» та відповідною їм у архаїчній моделі світового устрою семантемою межі. «Гукання» — омузичений межовий знак. Це — його основна функція, що базується на чотирьох попередніх.

Отже, «гукання» — втілення у звуковій формі певного внутрішнього стану, певних народних уявлень про довколишній світ, відбиток цілого комплексу вірувань, забобонів та пережитків, які й досі панують в уяві носіїв фольклору.

З погляду інтонаційної теорії це скоріше пра- або протоінтонаційне утворення, основою якого є «біологічна голосова реакція живої істоти на вплив середовища, чи виходячи з власних потреб. Протоінтонація об'єднує відображення тілесно-фізіологічного стану із націленістю на зовнішній світ — сигнал небезпеки, заклик, спонука до дії» [10]. Тому для етномузикознавця постає важливе завдання — проаналізувати власне інтонаційне утворення, яким є наспів, що узгоджується з «гуканням»; з'ясувати, у чому саме полягає його (наспіву) магічна забарвленість.

Попередні міркування про семантичне навантаження «гукання» варто також підкріпити й контекстними даними — етнографічними, історико-культурними та соціологічними. Розрізнення та протиставлення «свого» та «чужого» справедливо вважається суттєвим компонентом етнічної самосвідомості. Ця антитеза зберігає свої значення й донині, особливо в сільському середовищі, приховуючи в собі пережитки архаїчного світосприйняття. «В родовому суспільстві», як правило, самоназва ідентична поняттю людини, а «чужий» природно протиставляється у вигляді «не-людини», небезпечної надприродної істоти. Внутрішній, культурно опанований простір мислиться як земний («своє» — земне, людинне), а простір чужого колективу, «чужі землі» — як потойбічні» [11].

У зв'язку з пануючою дихотомією «своє-чуже», «внутрішнє-зовнішнє» та їм подібних, що виведені ще К. Леві-Стросом та розроблені В. Івановим та В. Топоровим, особливого значення у свідомості українського народу набуває семантема «межа» та пов'язаний з нею поріг, передній кут хати, роздоріжжя, а також ворота, хвіртка, криниця, ополонка як синоніми отвору в чужий світ тощо. Досі в Україні широко побутує заборона давати що-небудь або цілуватись через поріг. На порозі ж підрізують волосся, щоб росло довге, на порозі втирають та вмивають дітей при небезпеці «пристріту». «Не можна стоять

[9] *Виноградова Л. Н.* Мифологический аспект полесской «русальной» традиции.— Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне.—Л., 1936.— С. 95.

[10] *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки.— М., 1982.— С. 166.

[11] *Успенский Б. А.* «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода («свое» и «чужое» в истории русской культуры).— Ученые записки Тартуского университета. Вып. 576. Труды по знаковым системам XV.— Тарту, 1982.— С. 111

на межі або на порозі, як грім гримить, а то вб'є» — твердить народний забобон.

Дитину після хрещення вкладають на кожух, розстелений у передньому куті хати. Півень, що співає на воротях або на ганку, віщує гостей. Порскаючи у криницю маком з рота, вдови намагаються викликати дощ. Розповсюджене також відзначення порогу як місця, на яке не можна ступити ногою. Зокрема, у весільних обрядах Подесення на порозі, або просто на дорозі, якою мають іти молоді, розпалюють вогонь. Через нього треба перескочити або перенести через нього молоду. Ці приклади, узяті з Чернігівщини, може продовжити кожен етнограф. Вони мають навіть не загальноукраїнське та загальнослов'янське, а набагато ширше розповсюдження. Дж. Фразер у монографії «Фольклор у Ветхому Завіті» докладно пише про азіятських та африканських охоронників порогу — особливої сакральної ділянки простору. Ризикнемо додати, що, можливо, відомий український перелаз — теж прояв особливого ставлення до межі, на яку не можна наступати, тому й слід користуватися цим невеличким ослінчиком.

Сакральне, межове значення має й кладовище. — Це — кордон між «цим» і «тим» світом, між живими та мертвими, предками та нащадками. Кладовище — своєрідна сакральна ділянка: за поліськими уявленнями, тут живуть русалки. На цвинтарі ж донедавна на Чернігівщині викликали дощ, звертаючись при цьому до Бога.

Взагалі, опозиція «своє-чуже» природно узгоджується із парою «живе-мертве». Тут варто пригадати сказане про одночасно відлякувальну та закличну функцію «гукання». Справді, мерці, за народними уявленнями — двозначні істоти. З одного боку це — предки, «діди», члени сакральної общини, що можуть захистити, допомогти. З іншого це — шкідливі істоти, поява яких на землі віщує людям недобре і тому зовсім небажана. Існує й зона, де можуть спілкуватись живі й мертві. Ця зона — кордон, межа, поріг або кладовище. Померлу нехрещеною дитину ховали під порогом, щоб усі живі, хто його переступає, «хрестили» її.

Кордон, межа — не тільки просторова, але й часова ділянка. Пригадаймо, що відьми начебто ходять по землі саме на кордоні Великого посту й Пасхи; русалки виходять на землю також на кордоні між весною й літом — у Петрівський піст. Взагалі, двоїстість русалчиної подоби — теж цікава проблема. Для «своїх» русалок, тобто померлих родичів, які з якихось причин «пішли у русалки» [12], на Трійцю вішали на деревах одежу, рушники. Русалка, як відомо, може залоскотати, затягти у воду; це — безперечно, шкідлива істота. Але вона одночасно — і охоронець врожаю. За оповідями жителів с. Кучинівки Щорського району на Чернігівщині, матері самі перевдягались у русалок та лякали дітей, щоб ті не ходили у город та не їли до строку зелених огірків.

Таке особливе ставлення до порогу, межі та кордону взагалі як до сакральних зон, місць перетину різних площин буття, простежується в усіх верствах народної культури і, зокрема, в музичному компоненті фольклору. На жаль, вивчення етнічних процесів дуже мало підкріплюється даними з етномузикознавства. Традиційно скромний внесок музикознавців у справу вивчення етноісторії мусив би бути набагато більшим, бо ж «музика, втілюючи етнічно характерні риси культури, в той же час не настільки жорстко детермінована (господарсько-економічними, природно-кліматичними та іншими чинниками), як інші компоненти етнічної культури (житло, одежа, сільськогосподарське знаряддя та ін.) [13].

Відразу зазначимо, що хоча наспів і утворює єдине ціле з вербальним рядом, пояснювати перший через другий можна лише з ве-

[12] Докладніше про те, хто ставав після смерті русалками див.: *Виноградова Л. Н.* Мифологический аспект...
[13] *Земцовский И. И.* Музыка и этногенез // Сов. этнография.— 1988.— № 2.— С. 15.

ликою обережністю. Тут велику роль відіграє групове прикріплення поетичних текстів до одного наспіву, обслуговування низки вербальних утворень одним інтонаційним комплексом. Внаслідок цього образний зв'язок поетичного тексту з музичним якщо й існує взагалі, то дуже послаблений. Слово й музика звичайно поєднуються в єдине ціле з допомогою структурних ознак — композиційно-метричної схожості.

Значно більш плідними здаються пошуки початкового сенсу наспіву через обрядовий контекст (функція пісні в обряді та функція обряду в житті суспільства); залучення усієї системи народних вірувань та уявлень (історико-культурний контекст); соціологічні дані (співіснування архаїчних вірувань та раціональних уявлень у сучасній свідомості, ставлення общини до носіїв фольклору та ін.).

Спів, у якому традиційно вичленовується лише вербальний компонент,— небуденний, піднесений спосіб вислову, сакральна форма донесення змісту не тільки через слово, але й через «охимерненняя», «одивовижнення» (більш-менш вдалий переклад терміну В. Шкловського «остраннение») його музикою, а також через специфічно музичні властивості. На наш погляд, особливої уваги потребує момент входження в особливий часово-просторовий континуум, засоби розгортання інтонаційного цілого та вихід з нього. Початок та кінець співу будуть якраз співвідноситися з семантемою «межа», тому потребують докладного вивчення у рамках даної статті.

Кожен фольклорист-польовик помічав, як важко буває іноді «вхопити» на магнітофон початок співу. Цей момент часто згладжено, розмова природно переходить у спів. І з першим звуком пісні ми потрапляємо за співаком в особливу тонатмосферу, особливий тип інтонування з його специфічними тембровими, агогічними, часово-просторовими показниками. Так, музичний простір пісні, особливо ранньотрадиційної — магічний, сакральний, він репрезентує найдавніші типи інформації — найперш про групу, до якої належить індивід — етнічну, вікову чи статеву. Менше значення має інформація про себе, свою індивідуальність, але й вона втілюється у деяких прикметах виконавського стилю.

Спробуємо визначити, які саме засоби музичної виразності створюють «магічне поле» наспіву. Магізм наспіву означає його здатність впливати безпосередньо на людську психіку та опосередковано — на навколишнє середовище. Передусім він проявляється у формульності. Формульна будова, за визначенням З. В. Евальд, «найімовірніше зумовлена магічною дієвістю, що приписується цьому наспівові; з цією метою він, як будь-яка формула замовляння, повинен залишатися незмінним» [14].

Формульність справедливо вважається дослідниками за історичне явище не тільки структурного, але й розумового рівня. «Феномен мелодичної формульності відповідає певному історичному рівню музичної свідомості, якому притаманне мислення формулами. Саме тому, що це є не тільки «структурне», але й «розумове» явище, воно відноситься до всіх традиційних жанрів фольклору без винятку. Саме тому тільки як явище стадіальне, воно й може бути до кінця нами осмислене» [15].

Формульність у наспіві проявляється на кількох рівнях — мелодико-інтонаційному (повторення коротких мелодичних утворень, що мають спільні витоки), ритмічному (сталість ритмічного малюнку) та композиційному (однотактова формула як основа побудови наспіву).

Також магічне забарвлення має і тембр, у якому виконуються ранньотрадиційні, а подекуди і ліричні пісні у природних умовах. Отой щільний, напружений, відкритий звук, який ми звикли розпізнавати з першого «Ой...» — трохи різкуватий, дещо афектований, гуч-

[14] *Эвальд З. В.* Социальное переосмысление жнивных песен Белорусского Полесья // Сов. этнография.— 1934.— № 5.— С. 21.

[15] *Земцовский И. И.* О мелодической формульности.— Русский фольклор, вып. XXIV.— М., 1987.— С. 125.

ний, що на Полтавщині зветься «буряковим співом». Він явно потребує для себе великого приміщення, або й пленеру, одночасно створюючи в ньому своє власне «поле», незвичайне й «одивовижнене» музичне ціле. Сюди ж віднесемо також підвищену динаміку виконання пісень, розраховану знову ж таки на відкритий простір.

Темп виконання ранньотрадиційних пісень у природних умовах часто уповільнений. Нам доводилось помічати, що виконання веснянок типу «Весняночка-паняночка» у хаті та поодинокими співаками було прискореним, майже швидким, в інших же умовах — більш повільним. Про уповільнене, широке виконання весняних пісень писав, до речі, ще К. Квітка [16].

В селах Ніжинського району автору доводилось записувати весільні пісні у надзвичайно повільному темпі — довгих, протяжних (поруч із звичайними швидкими «дражнилками»). Виконувались ці пісні у згадуваній афектованій, істовій манері, тим самим щільним, різкуватим, «вуличним» звуком. Так само й кустові (троїцькі) пісні Західного Полісся теж виконуються неквапно, уповільнено, у ритмі поважної ходи, що, безумовно, відповідає характерові обряду «ведіння Куста».

В усіх наведених прикладах повільний темп означає насамперед усвідомлення важливості своєї справи, її дієвості, а отже — сакрального характеру співу. Безумовно, сакральну забарвленість має й вихід з пісенного простору — позначення кінця побудови «гуканням» та манера доспівувати кінцевий звук до останньої краплинки повітря. Цим дивувався ще Ф. Колесса, вслухаючись у західнополіський спів: «Тільки на Поліссі зустрічав я закінчення пісень такою довженною ферматою, що виповнює три до п'яти цілих нот; це виглядає так, ніби співець залюбки вслухався у звук власного голосу серед поліської пущі, бажаючи її все-ж таки чимось оживити. Ці рівні лінії довженних фермат якось дивно гармонізують із одностайністю поліського краєвиду» [17].

Про усвідомлення музичного простору як сакрального свідчать і деякі артикуляційні прийоми — зокрема скандування та пов'язане з ним «гагакання» — не вокалізація голосних у розспіві, а позначення кожного метричного акценту своєрідним «га-га-га». Тим самим на перший план висунуто не вербальний, а суто музичний наголос як основу для метричного поділу пісні.

Як бачимо, вирішальну роль у створенні «магічного поля» наспіву відіграють саме неспецифічно-музичні засоби (за класифікацією В. Медушевського). «Відомо, що дитина найперше починає реагувати в музиці на гучність, ритм та темп, тембр, звуковисотну лінію — тобто, на ті засоби, які ми визначили як неспецифічно-музичні. Семантичний контекст, що створюється цими засобами, може прояснювати, а згодом і закріплювати значення специфічно-музичних засобів виразності» [18].

В описаному семантичному контексті інакше сприйматимуться ладоінтонаційні гетерофонічні утворення ранньотрадиційної пісні. «Магічні інтонації — це зовсім не якісь там екзотичні незвичайні музичні «звороти», це цілком звичайні інтонації, що лише використовуються, трактуються та сприймаються як магічні» [19].

Так, наприклад, терцовий лад із субквартою — стуктура, розповсюджена у багатьох жанрах, і не тільки української пісенності [20]. Але переважна більшість поліських русальних пісень базується саме на

[16] *Квитка К. В.* Украинские весенние песни (рукопис).— ДЦММК, ф. 275.
[17] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 417.
[18] *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.— М., 1976.— С. 41—42.
[19] *Земцовский И. И.* Этномузыковедческий взгляд на балто-славянскую похоронную причеть в индоевропейском контексте // Балто-славянские исследования, 1985.— М., 1987.— С. 63.
[20] *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен.— Л., 1975.— С. 119—121.

цій структурі, що дає підстави стверджувати її архаїчність, відбиток певної системи мислення. Навпаки, використання у весняних піснях коломийкової форми 4+4+6 («А вже весна, а вже красна, із стріх вода капле») може свідчити чи то про ранньотрадиційне походження цієї досить складної структури, що обіймає величезну кількість лірико-побутових пісень, чи то про більш пізнє походження веснянок цього ритмічного типу з перенесенням на них сугестивно-магічних способів виконання, властивих більш раннім утворенням.

В усяком разі, можна твердити, що тип інтонування — поняття, яке у музичній фольклористиці традиційно означає сукупність виконавських характеристик,— обіймає також і ладові, метроритмічні, фактурні та інші параметри. Специфічні та неспецифічні музичні засоби у феномені «музика усної традиції» взаємодіють, дешифруючи один одного. Таким чином, тип інтонування, з одного боку, виступає як регіональний покажчик, визначаючи етнічні угрупування, знову-ж таки пов'язуючись із парою «своє-чуже». З іншого боку, він мислиться як категорія історична, що охоплює певний устрій музичного мислення, який відповідає розумовому рівневі певної епохи.

Загалом, категорія «тип інтонування» очікує на свою подальшу розробку. В даній статті хотілося показати, яким чином через таке інтонаційне утворення, як поліське ранньотрадиційне «гукання», тип інтонування пов'язується з уявленнями про довколишнє середовище, манерою відчувати й мислити, тобто менталітетом українського народу.

Олена ЧЕКАН

Ніжин

ХЛІБОРОБСЬКІ БУДІВЛІ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА XIX — ПОЧАТКУ XX ст.

Давні хліборобські традиції українського селянства знайшли своє відображення в різних сферах життя народу, його матеріальній і духовній культурі. Важливе місце в пізнанні цих традицій займає народна архітектурна спадщина і передусім будівлі, що безпосередньо були пов'язані з хліборобською справою, як клуні, комори, млини[1] та ін. Зміни в системі господарювання на селі сприяли практично повному зникненню традиційних хліборобських будівель. Тільки поодинокі об'єкти уціліли в системі сучасної сільської забудови. Тому надзвичайно важливо зібрати і зберегти для історії інформацію про ці реліктові типи споруд, що увічнюють працю хлібороба.

З хліборобським заняттям українського селянства пов'язане передусім будівництво в системі традиційного двору такої споруди як клуня. Ця значних розмірів будівля використовувалася для зберігання необмолоченого хліба, просушки снопів та їх обмолоту; в клуні залишалася солома і полова після обмолоту, тут зберігали ціпи, граблі, вила, лопатки та решета для віяння зерна, інші знаряддя. Зручно було розміщувати в клуні і січкарню. Досить поширена в минулому ця традиційна будівля, що в різних історико-етнографічних регіонах України відома як клуня, стодола, тік або гумно, у наш час майже забута і до того ж залишилася мало вивченим типом у народному будівництві.

Базуючись на інформації про клуні, яку знаходимо в працях С. А. Таранушенка, Т. В. Косміної, С. В. Верговського, А. Ф. Будзана,

[1] *Прибєга Л.* Млинарські споруди українського села XIX — початку XX століття.— Нар. творчість та етнографія.—1985.— № 3.— С. 54—57.



Комора з с. Нещеретів Луганської обл. Музей народної архітектури та побуту України.

І. Р. Могитича, А. Г. Данилюка[2], використовуючи матеріали візуальних обстежень та обмірів традиційних будівель, в т. ч. експонатів українських музеїв просто неба, зробимо спробу поглибити наші знання про ці давні господарські споруди, досвід створення та використання яких зацікавить і сучасних сільських трудівників.

Найбільш архаїчні типи клунь виявлені на Поліссі. Дослідниками зафіксовані квадратні та шестигранні в плані зрубні споруди, що завершувалися рубленими шатровими дахами, як наприклад, тік із села Кишина, реставрований в експозиції Музею народної архітектури та побуту в Києві[3]. Зустрічалися тут у минулому і клуні з накатною конструкцією даху; мали місце на Поліссі рублені клуні з дахом на «підсішках». Про застосування названої конструктивної системи в будівництві клунь свідчить така пам'ятка народного зодчества як тік із села Біловіжа. Врубані в бокові стіни «підсішки» утримують сволок, на який за допомогою кілків навішуються ключини і, таким чином, створюється остов даху.

Проте значну роль у розвитку просторової структури клунь, як на Поліссі, так і в інших регіонах України, відіграла сошна конструкція даху. Дві сохи, закопані всередині будівлі по поздовжній осі, і встановлений на них сволок надавали можливість значно розширити обсяг будівлі, збільшити її висоту. Клуні на сохах набули розповсюдження особливо в кінці XIX — на початку XX століття. В залежності від місцевих умов і потреб господарства їх будували на 2, 4, 6 і навіть 8 сох. Створювалася досить розвинута, але нескладна просторова конструкція споруди, що давала можливість в'їзду навантаженого снопами воза і відповідно створення простору для обмолоту зерна.

В'їзні ворота, що сягали триметрової висоти, могли розміщуватись по поздовжній чи поперечній осі будівлі, нерідко з двох боків, і таким чином забезпечувався наскрізний проїзд. Так само влаштовувалися помости для снопів — засторонки. В центрі будівлі, як і перед клунею знадвору, створювали площадку для обмолоту зерна — власне відкритий тік. В окремих випадках над в'їзними воротами або з бокової сторони будівлі робили піддашок для воза та іншого реманенту.

На Лівобережному Поліссі в клунях інколи споруджували спеціальні пристрої для просушки необмолочених снопів. Вони складалися з дещо заглибленої печі і встановленої над нею рубленої кліті з помостом, куди завантажували снопи гузарем вниз. Розміщували їх в глибині приміщення збоку чи по осі будівлі навпроти в'їзду.

Конструктивне вирішення стін клуні визначалося наявністю місцевих будівельних матеріалів, застосовувалася як зрубна, так і каркасна системи. Клуні зі стінами зрубної конструкції переважали на Поліссі; в інших регіонах набули поширення каркасні, тобто на снопах «у закидку» або ж плетені з дубців ліщини чи лози.

[2] Див.: *Таранущенко С. А.* Клуні українського Полісся // Нар. творчість та етнографія.— 1968.— № 3.— С. 60—64; *Косміна Т. В.* Сільське житло Поділля.— К., 1980.— С. 86—96; *Верговський С. В.* Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся // Нар. творчість та етнографія.— 1979.— № 2.— С. 74—77; *Будзан А. Ф.* Господарські будівлі // Бойківщина.— К., 1983.— С. 169—170; *Могитич І. Р.* Господарські будівлі // Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст.— К., 1987.— С. 84—85; *Данилюк А. Г.* Давні господарські будівлі на Поліссі // Нар. творчість та етнографія.— 1978.— № 3.

[3] Див.: *Верговський С. В.* Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся.— С. 74, 75.



Комора з с. Студениці Хмельницької обл. Музей народної архітектури та побуту України.

Для покрівлі даху, виходячи з місцевих умов, застосовували солому, очерет, колоті дошки. Способи покриття відповідають будівельним традиціям того чи того історико-етнографічного регіону. Наприклад, на Придніпров'ї клуні вкривали переважно солом'яними кулями, на Поділлі — «парками», на Полтавщині — «в натрус». В районах Полісся для покриття клунь поряд з соломою застосовували колоті дошки, а на півдні України — очерет та рогозу.

Особлива увага приділялася конструктивному вирішенню воріт. Враховуючи їх значні розміри, важливо було забезпечити не тільки міцність, але й запобігти деформації стулок під власною вагою. Тому інколи для виготовлення рами стулки воріт підбирали стоячки з природним розгалуженням. Кріпили ворота до одвірків шляхом затиснення кінців стоячка в спеціально влаштованих заглибленнях, або ж за допомогою дерев'яних накладок.

Використання в будівництві клунь конструктивно-технічних прийомів, що поширювалися й на інші типи споруд, тобто таких, що набули значення архітектурно-будівельних традицій для відповідного історико-етнографічного регіону, надавало можливість в окремих випадках об'єднувати клуню з іншими господарськими будівлями. Наприклад, в районах Західного Поділля під спільним дахом поряд з приміщенням для обмолоту хліба могли розміщуватись комора, стайня, або іншого призначення об'єкти[4].

На Бойківщині поряд із самостійними будівлями-стодолами в багатьох випадках тік для обмолоту снопів (боїще) входив до системи стайні чи житлового комплексу, про що свідчать такі пам'ятки народної архітектури як хата з села Гусного або стайні зі Славського та Пилипець — нині експонати Музею народної архітектури та побуту в Києві. Поєднання боїща з іншими будівлями створювало певні зручності, давало змогу доцільно використовувати простір горища над суміжними приміщеннями і економити матеріали. Проте початки цієї структури слід шукати в давніх хліборобських традиціях. Так А. Ф. Будзан, розглядаючи будівництво стодол на Бойківщині, вказує на три

[4] Див.: *Косміна Т. В.* Сільське житлю Поділля.— С. 96.

етапи їх розвитку[5]. Спочатку для обмолоту хліба використовувались сіни житла. Згодом боїще виділяється в окреме приміщення поряд із стайнею і об'єднується одним дахом з хатою. Третій етап — виділення стодоли в окрему будівлю.

Інший шлях розвитку клунь бере свій початок від відкритого току і наступного спорудження біля нього примітивної будівлі на зразок «половника» чи «халаша», схили даху якої спиралися безпосередньо на землю. Такі будівлі були зафіксовані на Полтавщині, Поділлі та в південних районах України.

Традиційне землеробство і переважно зерновий напрямок господарювання на Україні сприяли розвитку і розповсюдженню на селі, особливо в XIX ст., такого типу будівлі як комора. Її використовували для зберігання запасів зерна, хоч подекуди тут тримали продукти харчування та одяг. У коморі знаходилися жорна, ступа, різні вжиткові речі; в літню пору приміщення слугувало житлом.

Комора, що відома на Бойківщині, Лемківщині, Волині як «шпихір», кліть або стебка на Поліссі, а в деяких інших місцевостях України як «амбар», відноситься до прадавніх типів традиційних будівель. Важливу роль відігравала вона і в забудові селянського двору — це друга за значенням після хати споруда, і відповідно народні майстри приділяли особливу увагу її архітектурно-художньому вирішенню.

Разом з тим слід констатувати, що наукова інформація про комори досить скупа і не виходить за рамки загальної характеристики в дослідженнях П. Г. Юрченка і В. П. Самойловича, або обмежуються оглядом регіональних особливостей, як наприклад, в роботах Т. В. Космiної, Г. О. Лебедєва та інших авторів. Вивчення народної архітектурної спадщини та пошукова робота, що мали місце в останні десятиріччя у зв'язку із створенням експозицій музеїв просто неба, дали змогу накопичити певний фактичний матеріал і відповідно розширили наші уявлення про ці давні споруди. Завдяки тому, що при спорудженні комор основна увага приділялася міцності будівель, окремі об'єкти цього типу без суттєвих змін уціліли до наших днів. А найбільш характерні з них як пам'ятки народної архітектури охороняються в скансенах.

У другій половині XIX — на початку XX ст. найбільше розповсюдження комори мали в зернових районах України. На Придніпров'ї, Полтавщині та Слобожанщині — це була рублена з брусів чи плах чотирикутна квадратна, або дещо видовжена в плані кліть з галереєю при вході. На Полтавщині відомі і двокамерні комори. Дахи переважно чотирисхилі, на кроквах, з солом'яним покриттям по латах.

У коморах робили міцні підлогу та стелю, а будівлю піднімали над землею, кладучи нижній вінець зрубу на дубові стояки чи каміння. Крім того, в згаданих регіонах стіни комори не обмазували глиною. Отже, споруда постійно провітрювалась і відповідно створювалися необхідні умови для зберігання зерна, яке засипали в засіки. Інколи для господарських потреб використовували горище комори.

Особливу увагу при будівництві комори приділяли галереї. Можна принаймні вказати на два прийоми її вирішення. У першому випадку за рахунок виносу нижніх і верхніх брусів причілкових стін створювалася конструктивна основа помосту і піддашка, що додатково підтримувався двома або чотирма колонками, — тобто галерея була відкритою. Другий прийом полягав у тому, що в нижні причілкові випуски врубували декілька поперечних брусів і, таким чином, утворювалася невисока огорожа галереї. Конструктивні її елементи, передовсім колонки та кронштейни, позначені багатою пластичною обробкою; їх прикрашали площинним чи об'ємним різьбленням.

Будували комори і в інших історико-етнографічних регіонах України. При типологічній спільності прийомів формування планувальної та об'ємно-просторової структури цих споруд, на їх архітектурне вирі-

[5] Див.: *Будзан А. Ф.* Господарські будівлі— С. 169, 170.

шення певною мірою вплинули природньо-географічні умови та місцеві архітектурно-будівельні традиції. Передусім різниця полягала у використанні матеріалів. Так, у районах Поділля й Півдня України мали місце каркасні комори «в закидку», або плетені з обмазкою глиною. Зустрічалися тут кам'яні та глинобитні будівлі; їх білили і почасти розписували. Рублені комори з обмазкою стін характерні для Закарпаття та Лемківщини.

Насамкінець, щоб мати уявлення про давній тип комори, звернімося до поліських будівель, що ввібрали в собі архаїчні об'ємно-просторові та конструктивні прийоми вирішення. На наш погляд, особливу увагу привертає кліть з села Березового, що експонується в Київському музеї народної архітектури та побуту. Це однокамерна рублена з соснових колод споруда. Кутові врубки «в чашку» та лаз виконані в нижніх колодах. Дах накатний, покритий колотими дошками. З боку входу влаштований невеличкий поміст та піддашок. Подібні будівлі, як засвідчують матеріали археологічних досліджень давньокиївського Подолу, існували ще в часи Київської Русі[6]. Таким чином, маємо підстави стверджувати, що комора як тип осібної традиційної будівлі пройшла довгий шлях розвитку — від простої кліті і до висохудожніх творів народного будівництва.

Започаткована в далекому минулому комора-кліть відіграла важливу роль і в еволюції житлових споруд. Як зазначає В. П. Самойлович, трикамерне житло передусім виникло завдяки поєднанню однокамерного житла і комори, що розміщувалася поруч. Це засвідчує конструктивне рішення давніх житлових будівель Полісся.

Отже, комора відігравала важливу роль не тільки в індивідуальному господарстві, але використовувалася подекуди і для громадських цілей. В окремих селах, особливо на Придніпров'ї, Полтавщині та Слобожанщині, на випадок неврожаїв створювався громадський зерновий фонд. Для зберігання збіжжя селянська громада будувала декілька комор або значних розмірів споруд — гамазей. Рублені з брусів, квадратні чи видовжені в плані будівлі з галереєю в загальних рисах нагадували комори.

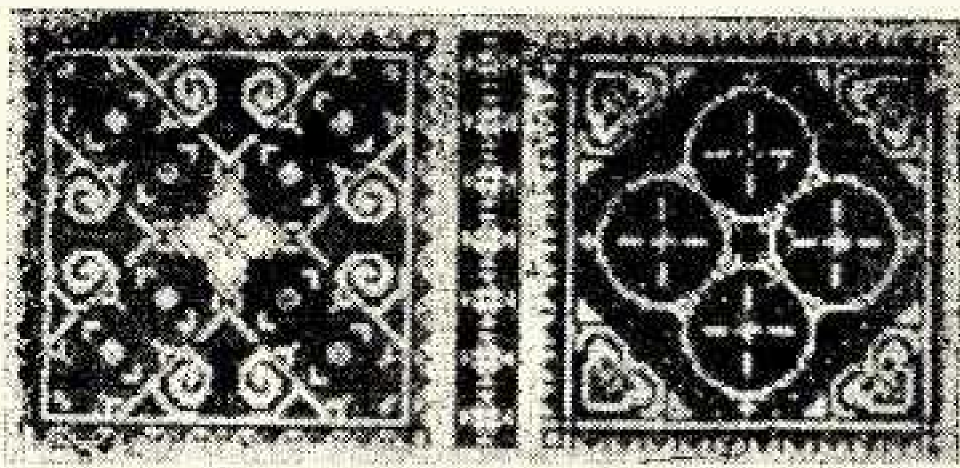
Серед зернових культур майже повсюдно на Україні, особливо на Буковині, Покутті, Західному Поділлі та в Закарпатті, мала поширення кукурудза. Для зберігання качанів будували в цих регіонах спеціальні споруди — кошниці. Пов'язані з традиційним вирощуванням кукурудзи як хлібної культури, подібні будівлі мали місце у минулому в Молдові, Румунії, Угорщині, країнах Балканського півострова, зустрічалися і на Кавказі.

Традиційна кошниця в Україні уявляла плетену, круглу чи овальну в плані, з розширенням угору споруду до 2,5—3 метри заввишки. Ставили її на подвір'ї проти хати. Стінки плели з лози або ліщини. Встановлена на камінні, споруда піднімалася над землею і завершувалась чотирисхилим солом'яним чи гонтовим дашком із значними виносами стріхи. Завантаження кошниці здійснювалося через верхній отвір, а вибирали качани у міру потреби через невеличкі дверцята в нижній частині будівлі. З метою запобігання деформації коша під вагою кукурудзи, інколи його скріплювали скобами. На Західному Поділлі зустрічалися також каркасні кошниці з дощатим заповненням.

Наведена функціонально-типологічна, конструктивно-технічна та архітектурно-художня характеристика традиційних хліборобських будівель цим не вичерпується. Але, щоб забезпечити можливість майбутніх досліджень, необхідно потурбуватися про автентичну збереженість реліквій хліборобської праці і народного зодчества в їх оригінальній архітектурній формі, що втілює в собі давні історико-культурні традиції.

Київ *Леонід ПРИБЄГА*

[6] Див.: *Гупало К. М., Толочко П. П.* Давньокиївський Поділ у світлі нових археологічних досліджень.— Стародавній Київ.— К., 1975.— С. 40—79.



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ПСАЛЬМИ В РЕПЕРТУАРІ КОБЗАРЯ
(До 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка)

З українського фольклору і фольклористики в умовах тоталітарного режиму майже повністю більш як на півстоліття було відкинено глибинний пласт духовної спадщини — духовні вірші, псальми, пісні-молитви, пов'язані з християнством. У народі про них часто боялись навіть згадувати. В науці їх або замовчували, або критикували як пережиток, пов'язаний з релігією. Однак надто глибоко і міцно у свідомості людей були закладені принципи духовного життя, до яких закликали релігії світу, в тому числі й християнська, щоб так просто їх можна було назавжди викоренити. Було ясно, що релігійна віра живе і житиме, поки існуватиме світ, що народ повернеться до віри у вічну правду Добра і Краси, вкрай необхідну для відродження й збереження культури від її деградації й розпаду.

Український духовний епос пов'язаний зі світським не тільки ідеєю єдиносущного, вірою в очищення і торжество духа (порівняймо думу про Олексія Поповича і псальму Олексія, чоловіка Божого, про Івася Кононченка та псальму про Георгія Побідоносця та ін.), але й єдиним середовищем виконавців — кобзарів, лірників. У репертуарі цих співців світський епос завжди був невіддільним від релігійного. Кобзарські та лірницькі братства у своїй діяльності керувалися принципами християнської моралі. Вступ у братства, навчання, посвята у кобзарі (т. зв. «визвілка») супроводжувались молитвами, ритуалом божественного благословення. Зі статистики, яку подав М. Сперанський [1], взявши на облік 150—160 народних співців Чернігівської, Полтавської і Харківської губерній в кінці XIX і на поч. XX ст., в репертуарі кобзарів і лірників було 20 сюжетів дум і близько 90 сюжетів духовних віршів. Найбільш популярними були псальми «Про Лазаря», «Про Олексія, чоловіка Божого», «Страшний суд», «Сон Богородиці», «Ісусе прелюбезний», «Миколаю». На новішому етапі діяльності кобзарів і лірників у кінці XIX — поч. XX ст. кількість творів на релігійну тематику в їх репертуарі збільшилась. Як свого часу слушно відзначив добрий їх знавець І. Свєнціцький, є серед них твори різного «поетичного оброблення» — епічного, ліричного, драматичного. Є тут хвали-слави, просьби-молитви, перестороги про жахи тяжкої покари за гріховність, закликання і навіть гротескні висміювання. Та у всьому цьому явно превалює епічне начало.

Кілька духовних творів ми записали від кобзаря-старійшини Георгія Кириловича Ткаченка, якому виповнилося 95 років. Для Ткаченка, за фахом художника, кобзарство з юних літ було кровним покликанням, його другою професією. Ще з 20-х років він знався з кобзарями,

[1] *Сперанський М.* Южно-русская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменко).— К., 1904.— С. 37. [ч. 2].

лірниками Харківщини, а пізніше, як сам каже, «дуже дружив» з відомими майстрами Є. Мовчаном та Є. Адамцевичем. У поведінці Г. Ткаченка, його життєвих переконаннях є те, що глибоко притаманне ментальності українця: натурфілософія і пов'язана з нею любов до природи, краси у всіх її проявах, врівноваженість м'якість натури, інтелігентність. Ці риси характеру, як і особливість його професії (за фахом він ландшафтний архітектор), знайшли відображення в його акварельних пейзажах — теплокольорових, оптимістичних. Мова його полотен, подібно як і народних пісень, дум, загальнозрозуміла, переконлива. Бандурна гра Г. Ткаченка, інтерес до народної пісні, епіки — ніби продовження живопису в музичному вираженні, чи, навпаки, живопис продовжує його музичний талант [2]. Художник В. Прядка добре підмітив і узагальнив ставлення Г. Ткаченка до світу й природи: «З акварелей Георгія Кириловича Ткаченка видно, яке колосальне значення має для нього поезія краєвиду... Майбутні покоління вже не бачитимуть того світу, в якому жив художник. Особливо архітекторам корисний досвід старого майстра... Твори Георгія Кириловича, як і його пісні, думи, що він проніс з глибини віків — це наша спадщина, епос народу, що викликають подив і поклоніння народу» (із книги відгуків на виставку художника до 90-річчя від дня його народження). «Усе, що до нас прийшло, певно, спершу пройшло через музику,— вважає Г. Ткаченко. Люди часто не хотіли, а може й не завжди могли розуміти філософію. Їм хотілося співу на землі, чи на небі. А без віри немає й поезії. Я не то, щоб дуже віруючий, та без віри важко жити. Віра гори може зрушити...» Як людина побожна, яка прожила довге життя, він не міг не дивитися з жахом на руйнування храмів, святинь. У його домівці давно звернуло мою увагу кілька ікон — Божої матері з дитиною, св. Георгія Побідоносця, розп'яття, прибрані рушниками. Він мав певні переконання, яким не зраджував, тому не потрібно було ні пристосовуватись, ні перебудовуватись, ні засвідчувати нікому, окрім мистецтва, свою відданість.



Г. К. Ткаченко і С. Й. Грица. Фото. 1988.

У скромній оселі Г. Ткаченка ми знімали фрагменти фільму «Кобзарські шляхи», що вийшов на екрани у 1989 р. Фільм про нього та інших сучасних кобзарів. Кадри, у яких знявся Г. Ткаченко, кращі у фільмі. Такий він там, як у натурі: коли включається у рідну стихію, здається, тільки тим і живе — розказує про кобзарство, співає думи, перебирає пальцями по струнах кобзи, знову розказує. Ще у фільмі колоритні кадри про його друга кобзаря Ігоря Рачка, що живе біля Ромнів і, як вартовий на чатах, біля козацьких могил, береже пам'ять про героїчних предків. Знає історичні пісні, думи, кобзарську справу, добре знається на кобзарських інструментах, на традиціях епічних патріархів. Наука у боргу перед цими «архатами» духа, не розпізнаними у філософії їх душі. Останньо їх все представляли, «виставляли» на показ, розказували вражаючі історії про їхнє життя. Та хіба справа тільки в тому, як вони жили? В усі часи вони жили важко, жертовно, у протидії до влад, здобувши собі опінію «божих старців». Але це зовнішнє. Головне — плід їхньої творчості, нетлінний, цікавий для людей

[2] Докладніше про думовий репертуар Г. Ткаченка, особливості його гри див. нашу статтю: Епос у виконанні Георгія Ткаченка // Нар. творчість та етнографія.—1988.— С. 52—60.

світлом їхньої карми. Особливий пієтет до творів історичної традиції, героїки, до біблійних тем і сюжетів про вічність, про перемогу добра над злом, до християнської дидактики, нехтування еротичними сюжетами, любовною лірикою, уподобання пародій, сатири — це віддзеркалення їхнього життевого вибору.

«Тихий», але чесний голос Г. Ткаченка-митця, бандуриста, був почутий краще багатьох тих, хто прагнув по-особливому себе демонструвати. До нього прислухались, а це вже велика ласка Божа й людей, які його знаходили, не стосується не тільки тих, що серед нас, а й тих, що за далекими кордонами. По-справжньому відкрив мені Г. Ткаченка молодий бандурист В. Мишалов з Австралії, який, перебуваючи на стажуванні по класу бандури у Київській консерваторії на початку вісімдесятих років, паралельно навчався й у Г. Ткаченка грі на бандурі «старосвітським способом», і захоплено розповідав про оригінальну постать старого майстра. Він перейняв від Г. Ткаченка думи, історичні пісні, його житейську мудрість, почерпнуту з довгого і непростого життя, від спілкування з іншими видатними кобзарями XX століття. Г. Ткаченко має свою філософію — працьовитого життя, постійного прагнення робити людям добро, утримання від усього того, чого б і сам собі не бажав. За останні роки його схильність до роздумів, можливо, була зумовлена, зокрема, й малою до нього увагою, обмеженим спілкуванням з людьми. Як людина делікатна, він боїться бути нав'язливим. Коли ж випадає нагода поспілкуватись, радий поділитися своїми знаннями, умінням. Він стоїчно береже кобзарську аутентику, справедливо міркує, що сучасне кобзарське концертне мистецтво, це вже щось інше у порівнянні з традиційним. «З приводу ж мого музичного виконання — то я не важаю себе ні музикантом, ні артистом. Але все ж хотілося передати так душевно, щиро пісні, думи... Вважалося, що дар кобзаря, то від Бога... Навіть історичні пісні не входили в обов'язковому порядку у кобзарський репертуар. А як «визвілку брали», так тільки на думи або псальми. Ліричні пісні зовсім не входили. Те ж саме у лірників. Ні танці не входили в обов'язковий репертуар. Це так вже потім почали їх включати для заробітку».

Г. К. Ткаченко живе, дотримуючись духовних принципів носіїв поважного епосу і в цьому таїна впливу на людей старого майстра, який ніколи не бравував своїм мистецтвом, а органічно зжився з ним і так же природно передавав його людям. Він багато мандрував по Україні з мольбертом, спостерігав. Об'їздив і обходив рідні місця дитинства — Слобожанщину (народився 5.V. 1898 р. в с. Глушковій над Сеймом в родині ремісника-майстра по шкіряних виробах), подорожував по Львівщині, Тернопільщині, Волині, Закарпатті, Криму, змальовував Дніпровські пороги. Тематика його художніх робіт-акварелей найбільше пов'язана з архітектурними пам'ятками Києва, Київщини і Черкащини.

У всьому художник бачить причинні зв'язки, зумовлені дією єдиної Вищої волі. Надає перевагу вічному над суєтним. «Усе в природі зв'язане і має свій порядок. Оце, що ми з Вами зійшлись, це нам здається, що ми так домовились — і все. Це обставини, котрі до сего були... То що я бандурист старосвітський, ви ж давно займаєтесь думами. Програма у всьому світі зв'язана. Ми од всього світу не можемо відірватися... Мені давно хотілося, щоби хтось мене зрозумів. Писали од мене всякі, але хотілося, щоби написав спеціаліст, щоби й слова і музику од мене записали...»

Як же складався репертуар Г. Ткаченка? Способи адаптації кобзарем дум і пісень не були ні правилом, ні винятком для його часу. Розпочавши свою діяльність ще у двадцятих роках, деякі думи, пісні й псальми засвоїв усним шляхом. Знаючись в молодості з П. Древченком,— три думи «Невольницький плач», «Бурю на Чорному морі» та «Про удову і трьох синів»,— перейняв від нього, а потім дещо від Є. Мовчана, з яким приятелював, а дещо із книжок.

Сучасні продовжувачі кобзарських традицій, не регламентовані у своїх діях як колись кобзарськими цехами, прагнучи визначитись у конкурентній боротьбі за неповторність свого артистичного «Я», ставлять його вище існуючої народнопрофесійної кобзарської традиції. Але у ній панувала одвічна заповідь: «постійно вчися, шукай постійно все хороше, твори, але не стань рабом своєї гордині. Перевага Ткаченка-бандуриста над його багатьма сучасниками й водночас його паритетне становище у ряду інших видатних кобзарських старійшин XX століття, як Є. Мовчан і Є. Адамцевич, у тому, що на перше місце він завжди ставив народну традицію, а не свою власну особу» «артиста» (це слово у даному контексті він вимовляє з іронічним відтінком).

І все ж епос — народні думи, псальми, молитви,— при всій своїй канонічності даються нам у відчутті через виконавську експресію, за посередництвом особистісно адитивних елементів, завдяки яким виясковлюється внутрішня суть виконавця. По цих рисах впізнавали у свій час рецитації О. Вересая, М. Кравченка, Г. Гончаренка. Індивідуальне прочитання традиції притаманне й Г. Ткаченку, хоча він на ньому не акцентує, а може й навпаки, дещо стушовує. У співака несильний голос (поміж баритоном і тенором), але інтонує він виразно, з експресією, твердо знає досить об'ємний репертуар. Раніше записані від нього думи і ті, що зафіксовані від нього ж пізніше, майже не відрізняються з боку словесного тексту. Імпровізація стосується в основному музики, і то тільки у плані комбінацій тих же мелодичних формул, чи більших частин. Добра обізнаність з дослідницькою літературою про епос не заважає йому залишатись щиронародним автодидактом у кобзарському мистецтві, далеким від стилізацій, від літературних впливів. Окрім дум, історичних, побутових пісень, Г. Ткаченко співає три псальми — «Про Георгія Побідоносця», «Страшний суд», «Про правду», молитву «Ісусе мій, прелюбезний».

Диспонуємо, на жаль, мізерною кількістю духовних творів того роду з мелодіями, записаними від відомих інтерпретаторів народного епосу. В минулому, коли кобзарі й лірники активно їх виконували, увага вчених була звернена на світську частину їхнього репертуару — на думи, історичні пісні, потім вони були заборонені. Так унікальні тепер духовні вірші, псальми, твори, в яких фольклорне і християнське начало злилось воєдино, залишились на узбіччі.

Духовні псальми, пісні мають здебільшого структуру колона (рецитуються омузиченими реченнями) або респонсорної строфи, побудованої за принципом тези і антитези. Виконавці дум, у свідомості яких закодовані принципи думової моделі, відкритої для імпровізації, переносять її і на інші виконувані твори, зокрема й духовні псальми. Пригадаймо псальму «Про правду», записану М. Лисенком від О. Вересая [3]. Те ж бачимо й у Г. Ткаченка. Подані тут дві псальми і молитва, нещодавно записані від нього [4]. Усі разом за словесним і, зокрема, музичним стилем творять одне ціле, ніби масштабну думу. У їх основі лежать ті ж мелодичні формули, які щоразу варіюються. Сам співак твердить, що «всі псальми співаються на один мотів, але штампу не може бути,— завжди трохи щось змінюється».

У псальмі, регламентованій сталою силабічною будовою вірша (принаймні у більшості відомих зразків) у порівнянні з думами, для яких характерний вільний вірш, менше простору для імпровізації у повторюваному ритмічному періоді, ніж у думах. Зміни присутньої у всіх Ткаченкових псальмах і молитві єдиної мелодичної моделі відбуваються за рахунок її ритмічної трансформації, достосованої до тексту, його смислу, за рахунок орнаментації мотивів і фраз у деталях. Найбільше особистісного виявляється у мелодичному контурі, арти-

[3] *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобразем Вересаєм.— К., 1955.— С. 55.

[4] Псальму «Про правду» не подаємо тут за браком місця. Г. Ткаченко твердить, що частково перейняв її із Вересаєвого репертуару та від кобзарів, яких доводилось чути.

куляційних нюансах речитативу чи розспіву. Молитву і псальми Г. Ткаченко виконував з інструментальним супроводом і без нього. Інструментальний вступ і закінчення у псальмах такі, як і у виконуваних ним думах[5], далі інструментальна партія дублює голос псальми. Без неї мелодія виходила виразнішою. Для виконавського стилю Г. Ткаченка типове емоційне виділення початків строф, далі спад тонусу, очевидно, у зв'язку з швидкою втомлюваністю бандуриста. Поміж мотивами й фразами досить часті паузи — віддихи. Для закінчень строф у псальмах типова «глибока крапка» — довга кінцева інтонема, що характерна для церковних співів і не характерна для дум. Поряд з порівняно рівним плином вісімкових тривалостей у його речитативі і розспіві часті акцентування складонот — «портато», у випадках, коли співакові хочеться підняти значущість якогось слова, чи фрази. Акцентовані і ритмічно продовжені інтонеми змінюються пришвидшеним «стрінджендо», речитатив іноді перебиває патетична говірка неозначеної висоти. Увага до змістовної драматургії твору, а звідсіль й емфатична патетика — типове явище для народнопрофесійних виконавців епосу, що їх відрізняє від «посполитої» традиції виконання пісень.

Варіант псальми-молитви «Ісусе прелюбезний», що її виконує Г. Ткаченко, має за основу акростих, який приписують Д. Тупталу[6]. У народних варіантах вірш і особливо мелодія щоразу змінювались, розвиваючи канон. Відмінна вона й у Г. Ткаченка, віддалено нагадуючи мелодію псальми «Про правду» (записану від О. Вересая), яку Г. Ткаченко виконує, помітно змінивши слова Вересаєвого взірця.

Псальми «Про страшний суд», «Про Георгія Побідоносця» з мелодіями рідкісні у нашій літературі. «Страшний суд», що має за основу «Откровення від Іоанна» (Апокаліпсис) — найбільш давня пам'ятка християнської літератури, в якій говориться про швидку загибель світу («кінець світу»), коли Христос влаштує страшний суд і учинить на землі розправу та створить царство Боже. Твір записаний у Малій Азії близько 69 р. н. е. Віра у тисячолітне царство Боже, т. зв. холіастичні настрої (від холіас — тисяча — гр.) доволі характерні для релігійних пам'яток різних народів. Народна псальма «Страшний суд» по своєму переспівує цей сюжет. Варіанти знаходимо, наприклад, у О. Кольберга (Przemyskie, t. 35, s. 188—190); П. Демуцького (Ліра і її мотиви, 1907, № 39а — від калік перехожих).

Православна релігія високо шанує заступника християн св. Георгія Побідоносця (свято відзначається 23 квітня за ст. ст., 6 травня за н. ст.), який, за переказами, вистраждав великі муки за віру, але щоразу виходив переможцем. Псальма «Про Георгія Побідоносця» найближча до оповіді про спасіння Георгієм царівни від злого дракона. Вона перегукується з міфом про Персея, що звільнив царівну Андромеду від лютого чудовиська. В іконопису добре відомий образ Георгія (Григорія-Юрія-Єгора) на коні, який проколює списом дракона. У селянському побуті Георгія (Єгора) вважали покровителем землеробства, скотарства (Юрій-Єгорій «ключами відкриває землю» і зрошує її). У день Юрія слід було перший раз виганяти худобу на пашу. Пастухи обходили стадо з іконою Георгія (П. В. Шейн), на Україні у цей день закопували яйце в землю до початку жнив (М. Максимович), вішали скотині вінки на голову (*Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев, белоруссов.— М., 1979.— С. 166) і т. д. Псальми про Георгія Побідоносця у порівнянні з обрядовими юр'ївськими піснями — самостійне героїко-епічне прочитання сюжету, що, як і попередня псальма, дуже характерна для кобзарсько-лірницького репертуару на новітньому етапі його розвитку. Ті псальми, що подав

[5] Див. зразок розшифровки думи «Про Хведора безродного» від Г. Ткаченка у згадуваній вже статті // Нар. творчість та етнографія.—1988.— С. 52—60.

[6] Див.: Українська поезія. Середина XVII ст. (Упор. Крекотень В. І. і Сулима М. М.— К., 1992— С. 63, 612, див. теж *Сперанський.* Цит. праця.— С. 46 (ч. 2); «Український кант XVII—XVIII ст». упор., вступна стаття і прим. Л. В. Івченко.— К., 1990.— С. 138—139; у білоруських джерелах (Костюковец Л. Кантовая культура в Белоруссии.— Минск, 1975).

старійшина Г. Ткаченко, дискретно континують давню в Україні духовну епічну традицію, яка хоч і відійшла в минуле, не тільки не втратила значення пам'ятника духовної культури й мислі, а притягає до себе щоразу більшу увагу як усяке явище, що незаслужено було піддане заборонам.

Софія ГРИЦА

Київ

ІСУСЕ МІЙ, ПРЕЛЮБЕЗНИЙ *

1. Ісусе мій, прелюбезний,
серцю сладосте,
Єдина в скорбі утіха,
моя радосте.
2. Рци душі моїй, ти:
аз спасеніє,
Очищеніє грехов
і в рай уселеніє.
3. Мені к тобі, Богу,
благо прилін'ятися
І на твоє милосердіє
усе надіятися.
4. Хто ж мені в моїх бідах
грішному поможе,
А ще не ти всеоблагий,
Ісусе Боже.
5. Хотеніє мні єдине
і з тобою бути,
Дай мені тебе, Христа,
в серці завжди чути.
6. Ізволь во мні пребувати,
благ мені являйся,
Недостойним многогрішним
ти не возгнушайся.
7. Іщезну я в болєзнях
без тебе, Бога,
Ти ж моя крепость,
ти ж слава многа.
8. Радуюсь я тобі
й веселюся
І тобою во вся віки,
Боже, хвалюся.

СТРАШНИЙ СУД

1. Коли час приходить,
Треба помірати,
Богатство і славу
Треба покидати.
2. Час, година упливає,
Страшний суд приближає,
Готуймося всі.
3. Хрест небо покаже
Благовірним ясно —
Всім нам християнам,
Всім нам стане страшно,
Як зійде Господь.
4. Ангели вострублять
На чотири части,
Всіх живих і мертвих
В одну мить розбудять.
5. Всі люди вставайте,
Одвіт Богу дайте,
Творцю своєму.
6. Огненнії ріки
Будуть клекотати
І грішную землю
Стануть озаряти.
7. Піднімуться вітри
Да й будуть буяти,
Ні скелі, ні гори
Не будуть стояти.
8. Горітимуть гори,
Горітимуть луки,
Підуть грішні душі
В пекельнії муки.
9. В той час не откупить
Ні отець, ні мати,
Краще б не родитись,
Ніж в пеклі смажитись.
У пеклі на віки.
10. А ми християни
Гріхов своїх каймось
Перед Христом-Богом
Крижем упадаймо.
11. Бо він нам дарує
Глас, його послухать,
У раю на віки. : 2 р.

ПРО ГЕОРГІЯ ПОБІДОНОСЦЯ

1. Були люди невірниї
Вони в Бога не вірили,
А вірили у цмочище,
У те й, у теє зміїще.
2. Дали цмоку ще й оброку:
Щонеділі по людині.
Прийшла пора й до цара,
Хоч сам ступай, хоч доч давай.
3. Стали музики грати,
Стали панну виряжати,
Посадили біля моря:
— Моли ж, панно, щиро Бога.
4. Тоді панна дуже злякла,
Стала щиро молить Бога.
Ось летить і сам цмочище,
оте лютеє зміїще.
5. В нього з рота огні пашуть,
З його очей іскри скачуть,
Де й узявся святий Юрій
На білому, на коні.
З копією у руці.
6. Вдарив цмока поміж ока,
Забив цмока на вік-віки.
— Що за це ти хочеш, Юрій,
Може хочеш срібла-злата?
Може хочеш розписанія,
По всем світу розсиланія,
Щоб читали та співали,
Георгія святкували?
7. — Я не хочу срібла-злата,
А я хочу розписанія,
По всьом світу розсиланія,
Щоб читали та співали,
Георгія святкували.

* Через незалежні від автора і редакції причини ноти не були опубліковані (знаходяться в автора).



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ВІДРОДЖЕННЯ ТОВАРИСТВА «БОЙКІВЩИНА» В УКРАЇНІ

За характером діяльності ця громадська організація науково-культурологічна, що ставить своєю метою активізацію участі мешканців бойківського регіону в праці над його всебічним розвитком та утвердженням державної незалежності України. Складовою частиною такої роботи буде різнобічне вивчення історії, етнографії, фольклору, говірок, літератури та мистецтва бойків і на цій основі формування в усіх автохтонів усвідомлення почуття потреби віддати свої сили і здібності великій справі зміцнення української самостійності. Першочерговим завданням Товариство вважає глибоке дослідження широкого спектра проблем, пов'язаних з багатовіковою героїчною боротьбою Української Військової Організації (УВО), Організації Українських Націоналістів (ОУН), Української Повстанської Армії (УПА), Самооборонних Кущових Відділів (СКВ), в яких бойки взяли настільки активну участь, що цей період став найвищим піднесенням в усій історії національно-визвольних змагань. У регіоні не було жодного, навіть невеличкого села, яке б не віддало на вівтар незалежності України своїх найкращих синів і дочок.

Бойківщина народила і виколисала таких визначних провідників і командирів українського самостійницького руху, як Степан Бандера, Степан Охримович, Мирослав Тураш, Андрій Мельник, Дмитро Грицай (Перебийніс), Олекса Гасин (Литар), Іван Бутковський (Гуцул), Зенон Коссак (Тарнавський), Володимир Тимчій (Лопатинський), Микита Опришко (Медвідь), Богдан Вільшинський (Орел), Степан Стебельський (Хрін), Ярослав Мельник (Роберт), Іван Клим (Легенда), Петро Мірчук (Залізняк) та інші.

Багато нового з історії цієї священної боротьби було повідомлено учасниками науково-краєзнавчої конференції «Турківщина в національно-визвольному русі 40—50-х років XX ст.», що відбулася 17—18 вересня 1992 року і стала своєрідним духовним заспівом до фольклорно-етнографічних фестин «З чистих джерел». В усіх виступах, їх було 29, учасники конференції зосереджували увагу на малодосліджених чи й зовсім невідомих питаннях історії ОУН, УПА, СКВ, всенародної підтримки руху та незвичайно багатого повстанського фольклору, що виник тоді, широко побутує й далі розвивається в наш час. Лейтмотив усіх виступів дуже вдало і образно сформулював Михайло Бонтей із села Либохори Турківського району: «Нам так потрібна була УПА, як повітря і вода». Найбільше доповідей і повідомлень стосувалося участі мешканців окремих населених пунктів у визвольній боротьбі 1940—1950-х років [1]. Такі ж районні конференції активісти Товариства «Бойківщина» провели в містах Сколе і Самбір.

[1] Докладніше див.: *Чумак Д.* Турківщина в повстанському русі // Бойки: Видання науково-культурологічного товариства «Бойківщина» // Жовтень.— 1992.— № 2.— С. 4.

Бойківський край дав також українській і світовій культурі сотні талановитих письменників, композиторів, художників, скульпторів, акторів, співаків, учених [2]. Отже, молоді є кого наслідувати, треба тільки зробити так, щоб вона знала своїх славетних попередників, усі кращі надбання рідної історії та культури.



Літопис Бойківщини. Фото. 1988.

Ще в 1927 році гурт патріотичної української інтелігенції в Самборі створив Товариство «Бойківщина», члени якого послідовно працювали над нагромадженням матеріалів і обладнанням однойменного музею та виданням відповідної літератури [3]. Окупувавши Західну Україну, російські більшовики спочатку розпустили Товариство, а відтак поступово ліквідували музей, у якому було понад 30 тисяч експонатів. Багато з них пропало назавжди.

Емігранти з цього краю в 1967 році у Канаді (Гамільтон) і США (Філадельфія) відновили Товариство «Бойківщина». Згодом філії виникли і в інших країнах. Продовжено там і видання збірника «Літопис Бойківщини». До червня 1992 р. вийшло 52 випуски. В 1980 р. це зарубіжне об'єднання випустило в світ першу в історії регіону узагальнюючу багатопроблемну монографію «Бойківщина» [4], вело Товариство й іншу дуже корисну діяльність.

Але повернемося до свята «З чистих джерел». Не один раз виступав у Турці найвизначніший з-поміж усіх вихідців із Бойківщини письменник і вчений Іван Франко. До цього часу збереглися й деякі будинки, в яких місцеві верховинці зустрічались із цим велетом української думки і праці. На одному з них, а це приміщення «Просвіти», 19 вересня 1992 р. відкрито меморіальну дошку з барельєфним портретом І. Франка.

Державна незалежність України уможливила відродження Товариства «Бойківщина» і в батьківському краї. Офіційно це оголошено 19 вересня 1992 р. в місті Турці Львівської області під час проведення «Бойківської бесіди», власне наукової конференції, в якій взяли участь вчені — вихідці з регіону Зеновій Бичко, Михайло Глушко, Зенон Гузар, Григорій Дем'ян, Микола Ільницький, Степан Павлюк, Ярослав Радевич-Винницький, Василь Сокіл, Ярослав Тарас, педагог

[2] Докл. див.: *Дем'ян Г.* Таланти Бойківщини.— Львів, 1991.— С. 3—8, 9—325.

[3] Докл. див.: *Дем'ян Г.* Історико-етнографічна діяльність першого бойківського музею // Архіви України.—1970.— № 5.— С. 28—35; Його ж: Михайло Скорик // *Дем'ян Г.* Таланти Бойківщини.— С. 228—240; *Утриско М.* Історія Товариства «Бойківщина» // Бойківщина: Монографічний збірник матеріалів про Бойківщину з географії, історії, етнографії і побуту.— Філадельфія — Нью-Йорк, 1980.— С. 229—250.

[4] Бойківщина: монографічний збірник матеріалів про Бойківщину з географії, історії, етнографії побуту / Ред. і голова ред. колегії Мирон Утриско.— Філадельфія— Нью-Йорк, 1980.—521 с. (Укр. архів; Т. 34).



Всесвітні бойківські фестини, 1992.

із Закарпаття Василь Багринець, завідувач Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства АН України Василь Откович, один з головних ініціаторів відродження Товариства «Бойківщина» на рідних землях інженер Любомир Сікора та інші.

Того ж дня в залі засідань Турківської районної державної адміністрації представники бойківської етнографічної групи з Івано-Франківської, Закарпатської та Львівської областей, а також вихідці з цього регіону, що проживають в інших місцевостях, в в тому числі Англії, Канаді, Франції, обрали керівний склад Товариства, в якому сформовано згідно зі Статутом три сектори. Відповідно до цього головою Товариства з питань наукової роботи став старший науковий співробітник Інституту народнознавства АН України Григорій Дем'ян, літературно-мистецької — професор Дмитро Крвавич, загальноорганізаційної — Любомир Сікора.

Одним з найголовніших напрямків роботи об'єднання буде науково-дослідницька, літературна, мистецька, творча і видавнича діяльність. Товариство вже випускає газету «Бойки», як місячник. Вирішено також надіслати листа Управі Товариства за кордоном та редколегії його органу «Літопис Бойківщини» з пропозицією перетворити цей збірник на спільний річник, але з більшим обсягом.

До річника, що вже формується, приймаються тільки оригінальні наукові дослідження, присвячені Бойківщині. Орієнтовно він складатиметься з таких розділів: статті і повідомлення; матеріали; критика та бібліографія; хроніка. Авторами можуть бути і не члени Товариства. Основним критерієм при схваленні поданих рукописів до друку буде їх науковий рівень, оригінальність і новизна. До складу редакції обрано відомого літературознавця, доктора філологічних наук Миколу Ільницького та доцента Дрогобицького педінституту Зенона Гузара.

Товариство має на меті видавати також спеціальну «Бібліотеку Бойківщини». Для керівництва дослідницькою та видавничою діяльністю вирішено створити Наукову раду Товариства.

Державна адміністрація району на чолі з представником Президента на Турчанщині Миколою Михайликом провела велику роботу для того, щоб бойківські фестини «З чистих джерел» пройшли успішно. Невтомно працював завідуючий районним відділом культури Василь Косачевич. Саме завдяки його організаторському хистові, цілеспрямованості і наполегливості до Турки вдалося зібрати бойків не лише з їх рідного регіону, а й з різних далеких областей України та з-поза її меж. З нагоди фестин Любомир Сікора та журналіст Ігор Савчин подбали про те, щоб започаткувати в ці дні видання регіонального часопису — газету «Бойки». Порівняно з іншими вона має ту особливість, що друкуватиме переважно матеріали дослідницького та науково-інформативного змісту в популярному викладі. Таким чином, часопис регулярно знайомитиме своїх читачів з новинками багатогранного літературно-мистецького і наукового життя бойків, а також їх сусідів — лемків, гуцулів, подолян.

У Турці відбулася науково-практична конференція «Традиційна народна музична культура Бойківщини». Її організатори підготували й видали тези доповідей.

Наукова цінність цих матеріалів істотна, особливо коли врахувати реальний стан дослідження народної музики бойків. На жаль, поряд з багатьма позитивними положеннями конференції, які треба тільки вітати і підтримувати, там прозвучали й явно помилкові

Бойки

ВИДАННЯ НАУКОВО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ТОВАРИСТВА „БОЙКІВЩИНА“

газета виходить у Дрогобичі з вересня 1992 року | ВЕРЕСЕНЬ | число 1

Бойки. Видання Науковокультурологічного товариства «Бойківщина».

міркування. Не можна визнати, зокрема, слушною думку Б. Луканюка про те, що загальноукраїнського музичного фольклору немає. Очевидно, це переконання головного організатора конференції і редактора-упорядника тез позначилося на тому, що в опублікованих скорочених викладах перших п'яти із названих вище доповідей у жодній ані словом не згадується про те, що бойківська народна музика є складовою частиною української, не робиться найменшої спроби показати її спільні риси порівняно із загальнонаціональною. Дивно, але в усіх цих п'ятьох текстах не зустрічаємо навіть слова «український». Випадок, чи усвідомлена тенденція?

Єдиною працею, в якій розглядаються проблеми бойківської регіональної музики в загальноукраїнському контексті, є дослідження І. Мацієвського. Шкода тільки, що автор вживає етніконім «бойко», ніби відриваючи від нього паралельну самоназву «верховинець», яка однаково побутує обабіч вододільного хребта Бескиду, а не лише на Закарпатті.

Грунтовніше цю брошурку, очевидно, ще буде розглянуто окремо, а наведені міркування висловлені для того, щоб вона не загубилася в морі різноманітних видань і привернула увагу як музикознавців, так і етнографів та істориків.

У Турці відбулася й науково-практична конференція з проблем соціально-економічного розвитку Бойківщини. Її відкрив голова міської Ради Василь Круц. За інформацією керівника конференції, доктора економічних наук Степана Злупка, В. Круц звернув увагу на соціальні клопоти малого міста в бойківському краї, відзначив важливість економічного зростання, що є підставою поліпшення матеріального добробуту населення.

Цю думку розвинув у своєму виступі Степан Злупко, який повідомив, що у Львівському відділенні Інституту економіки АН України розроблялася комплексна програма соціально-економічного розвитку Українських Карпат, але вона не була втілена в життя, бо тоталітарно-бюрократична господарська система цьому не сприяла. Крім того, теоретичні засади і мотиваційні механізми суперечили, можливо, й добрим намірам укладачів цієї програми, коли насправді в регіоні господарями були не бойки, а представники чужої держави. Нині, в умовах української державності, на думку С. Злупка, потрібно з нових теоретичних і практичних позицій розробити соціально-економічну концепцію розвитку Українських Карпат, в тому числі і Бойківщини, спершись на національні господарські традиції і зарубіжний досвід, надавши пріоритетність тим напрямкам, що найбільше адаптивні до місцевих природно-кліматичних та соціально-психологічних умов.

Цей виступ визначного фахівця й відомого довголітнього дослідника української економічної думки підтримали й конкретизували Михайло Яворський, Остап Чаплига, Михайло Терлецький, Петро Куцин та інші. Голова міста Славково (Польща) Адам Коцеба поділився досвідом розв'язання соціально-економічних проблем малого міста.

У майбутнє була спрямована й згадана на початку цієї статті «Бойківська бесіда». Її учасники визначили й обгрунтували цілий ряд проблем і тем з різних галузей науки, над якими необхідно було сконцентрувати увагу вченим, що займаються регіоном.

Керував цією конференцією заступник директора Інституту народознавства АН України з наукової роботи Михайло Глушко, який і спрямував у відповідне русло хід цієї розмови. Її суть, на його думку, має полягати в тому, щоб акцентувати увагу на невирішених проблемах. М. Глушко звернувся з пропозицією до етнографів та спеціалістів інших галузей науки зайнятися дослідженням тих частин Бойківщини, які більшовицький диктатор Сталін віддав Польщі та Чехословаччині, а стосовно всього регіону розкрив недостатньо вивчені питання тваринництва, мисливства, рибальства та цілого ряду інших галузей матеріальної культури, з'ясуванням яких буде зроблено не лише вагомий внесок у національну науку, а й неспростовно доведено міжнародній громадськості споконвічну і нерозривну приналежність бойків з південних і північних схилів Карпат та підгір'я до української нації.

Директор Інституту народознавства АН України, доктор історичних наук Степан Павлюк повідомив про труднощі і перешкоди в умовах компартійної диктатури, які довелося долати авторам монографії «Бойківщина», що побачила світ утричі скороченою в 1983 році в Києві. Він дав високу оцінку піврічнику «Літопис Бойківщини», що виходить на Заході, обгрунтував основні напрямки народознавчого дослідження регіону, в тому числі етнографії, антропології, дотичних питань археології. Цілком слушно наголосив, що бойківська традиційна культура є складовою частиною загальноукраїнської і в такому контексті її завжди треба розглядати. Доповідач заявив, що Інститут народознавства АН України і надалі не обминатиме бойківської проблематики при плануванні наукової роботи. Назвав він також ті питання господарського життя бойків та їх сусідів, які ще належним чином не вивчені, повідомив про підготовку до написання фундаментальної праці «Етногенез та етнічна історія населення Карпат», аргументовано спростував експансіоністські силкування Пауля Магочі та групки його необачних прихильників, які поширюють антинаукову фальшиву версію про начебто неукраїнський національний характер русинів, в тому числі бойків, лемків і гуцулів.

Старший науковий співробітник Інституту народознавства АН України Ярослав Тарас відзначив, що архітектура говорить про своїх творців навіть тоді, коли трапляється таке нещастя, що мовчать мова і пісня. Бойківська архітектура однією з перших дала знати Європі і світові про високу обдарованість народних будівничих з цієї частини України, що проявилася передусім у неповторних, казкової краси дерев'яних церквах. Доповідач застеріг від байдужого ставлення до тієї руйнації традиційних надбань регіонального будівництва, яка виявляється в поширюванні чужих елементів, що спостерігалося і навіть стимулювалося в роки панування комуністичного режиму і бездумно продовжується й зараз в усіх частинах України. На жаль, тепер у підручниках, якими користуються студенти спеціальних факультетів вузів, немає навіть розділу про дерев'яну архітектуру бойків. А вона ж настільки високохудожня, що про неї повинні знати й учні загальноосвітніх шкіл.

Василь Откович охарактеризував бойківське малярство XIV—XVIII ст., яке, за його висловом, є золотим фондом загальноукраїнського образотворчого мистецтва того часу. І це важливе явище треба утверджувати у світовій науці, яка ще й нині то тут, то там наші національні надбання намагається приписувати сусідам. Доповідач застеріг від необачного перемальовування давніх ікон у церквах, закликав громадськість рішуче стати в лави охоронців і дослідників національних пам'яток малярства.

Декан філологічного факультету Дрогобицького педінституту ім. Івана Франка Ярослав Радевич-Винницький присвятив свій виступ питанням популяризації наукових знань про бойків та ролі публіцистики в цій справі. Її метою має бути відродження і зміцнення української національної свідомості, виховання духовної еліти, сприяння утвердженню нашої державної незалежності.

Доцент Львівського університету ім. І. Франка Зеновій Бичко розглянув стан і перспективи вивчення бойківських говірок, умотивовано критикував тенденційні публікації з дотичних питань, що з'явилися недавно в Польщі, зокрема п'ятитомник, присвячений бойківським говіркам, запропонував збирати діалектологічні матеріали з кожного села, радив публікувати кращі зразки місцевої лексики.

Василь Багринець (Ужгород) висловив дискусійні міркування про походження етноніма бойко, території давніх поселень цієї етнографічної групи, піддав сумніву твердження деяких дослідників, що кожне село, де мешканці вживають частку «лем», є лемківським. «Бойки такі ж давні, як і вся українська нація»,— резюмував доповідач.

Микола Ільницький (Інститут суспільних наук АН України) переконливо доводив потребу готувати нове фундаментальне узагальнююче дослідження про Бойківщину, принаймні у двох томах, показати там співвідношення регіонального і загальнонаціонального, науково протидіяти спекулятивним маніпуляціям навколо надуманого «русинського питання», зокрема П. Магочі, який давно ллє воду на млин антиукраїнських політичних сил. М. Ільницький з'ясував важливість і загальнонаціональну потребу берегти й використовувати регіональні діалекти як джерело постійного збагачення літературної мови. Дуже потрібна й порівняльна характеристика бойків, лемків, гуцулів, подолян та інших етнографічних груп українців. Наступна частина виступу була присвячена визначним літераторам, які походять з Бойківщини і нині живуть поза межами України.

Григорій Дем'ян відзначив, що в галузі історії Бойківщини домінують дві головні проблеми, які потребують невідкладного дослідження. Перша — даними археології розвіяти надумані версії про походження населення Українських Карпат. Друга — всебічне вивчення масової участі бойків у національно-визвольних змаганнях українців у 1930—1950-х і наступних роках, зокрема в боротьбі ОУН та УПА. Поки живуть учасники і свідки-очевидці тих подій, треба зробити так, щоб кожне село і місто, без жодного винятку, бодай склало картотеку з біографіями усіх своїх мешканців, які полягли за незалежність України. Необхідно написати монографії про визначних учасників цього руху, важливіші бої проти німецьких, російських, а також польських окупантів, досліджувати народознавчий аспект боротьби, бо ж на Бойківщині нема родини, від якої не можна було б зафіксувати прекрасних зразків повстанського фольклору та іншої інформації. Все це чекає небайдужих.

Науковий співробітник Інституту народознавства АН України Василь Сокіл продовжив розмову про повстанський фольклор бойків, торкнувся й інших, прадавніх тематичних пластів. Одним з перших наших завдань у фольклористиці має бути збирання і публікація повстанських пісень. Не можна оминати й народних оповідань та переказів про цей надзвичайно героїчний рух.

Любомир Сікора (Дрогобич) поділився роздумами про виховання таких людей, яких найбільше потребує Україна, розповів про створення і перші місяці роботи малої академії образотворчих мистецтв у Підбужі, де навчаються обдаровані діти з Бойківщини. Її вихованці матимуть змогу продовжувати освіту у Львівському інституті прикладного мистецтва.

Петро Косачевич (Турка) поінформував про підготовку всесвітніх бойківських фестин «З чистих джерел», заснування осередків Товариства, зв'язки із закордонними філіями, підтримав ідею видання річника «Літопис Бойківщини».

Зенон Гузар (Дрогобич) повідомив про роботу кафедри методики та історії народних художніх промислів у Дрогобицькому педінституті над рядом питань, які порушувались учасниками конференції, поділився враженнями про перебування в Ряшеві та роздумами про трактування польськими дослідниками історії та культури Галичини.

Роман Шур зі Сколе, Іван Скибак із Дрогобича, Василь Семчишин із Самбора, Євгенія Федак з Кривого Рогу та інші виступили в обговоренні, подали цінні пропозиції щодо змісту і напрямків роботи Товариства. Однією з таких було побажання проводити бойківські фестини і надалі, зробити їх традиційними. Тут же було ухвалено рішення про відродження Товариства «Бойківщина», затверджено його Статут.

Після фестин, 16 жовтня 1992 року відбулися організаційні збори у Львові. Вони ухвалили створити Львівську філію Товариства «Бойківщина». Її головою обрано доктора філологічних наук Романа Кирчіва. 12—13 грудня того ж року проведено зібрання бойків в Ужгороді, Мукачевому і Сваляві, що стали підготовчими заходами для організаційного сформлення відповідної філії і в Закарпатті. Через деякий час цей задум був реалізований. Головою Закарпатської філії Товариства «Бойківщина» став відомий краєзнавець Василь Пагиря.

Таким чином, після вимушеної тривалої перерви було відновлено в рідному краї діяльність Товариства «Бойківщина», актуалізовано проблематику регіональних досліджень і видань, заманіфестовано перед усією Україною, що її невід'ємна гілка робила, робить і робитиме вагомий внесок у загальнонаціональну скарбницю історії та культури, готова й надалі віддавати всі свої сили для розбудови і зміцнення нашої державної незалежності.

Григорій ДЕМ'ЯН

Львів

«ЧОРНОБИЛЬ — ЦЕ МІЙ БІЛЬ...»

Навесні 1993 року виповнилося 800 літ Чорнобилю — місту замріяного, романтичного Полісся, оспіваного українським народом у своїй тисячолітній історії. В національній художній скарбниці України Полісся посідає своє особливе місце. Його доля, що складалася віками, і радісна і сумна, бо саме Чорнобиль став найжахливішою пам'яткою XX сторіччя після Хіросіми. Назавжди в літопис всесвітньої історії людства вписана жахлива трагедія Чорнобиля, що сталося 26 квітня 1986 року. Отже в історичних документах нашої доби ми зобов'язані зберегти достовірність цього факту, розповісти людству про наш біль, про тих, що згоріли у жертовному вогні Чорнобиля, і про ті культурні та духовні цінності, що залишилися головними свідками геноциду нашої нації у мертвій зоні Прип'яті.

Трагедія Чорнобиля стала і особистою трагедією, біллю і мукою провідного художника-монументаліста, заслуженого діяча мистецтва України Івана Семеновича Литовченка, який понад десятиріччя свого творчого життя присвятив художньому формуванню міста Прип'яті на посаді головного художника комплексу ЧАЕС. Створені ним монументальні мозаїки на будинках, розписи, металопластика, дерев'яна скульптура, гобелени нині перетворилися на своєрідний реквієм-пам'ятку про всіх загиблих. Ці невмирущі зразки монументально-декоративного мистецтва вічно прикрашатимуть цю жахливу зону безлюддя і тиші.

Така сумна доля склалася у цих творінь, бо вони вже ніколи не милуватимуть око мешканців цього молодого чарівного міста енерге-

тиків, по вулицях якого ще дуже довго гулятиме самотній вітер і кожної весни, отруєний радіацією, яблуневий цвіт засипатиме пелюстками прекрасні й величні твори І. С. Литовченка. Відтепер і навіки вони стали зойком його пораненої душі. Та ми не повинні забувати, що саме вони донесуть істину нашої трагедії людських діянь до нащадків нової цивілізації. Отже, саме тепер вважаю за доцільне познайомитися глибше з творчим доробком митця майже за півсторіччя плідної діяльності й осягнути його мистецький вернісаж.



І. С. Литовченко. Фото. 1992.

Художник є одним з тих «шістдесятників», що докорінно змінили художню змістовність та ідейну спрямованість українського монументально-декоративного мистецтва 70—80-х років. Твори І. С. Литовченка цих років сповнені самобутності й філософської глибини змісту. Воістину унікальним художнім явищем є гобелени героїко-романтичного характеру «Світанок Батьківщини», «Героїчна Волинь», «Люди Черкащини», «Прометей», «Дума про хліб». Його сага в гобелені — це величезний тематичний спектр робіт, монументально-епічні групові портрети, яким притаманні публіцистична відвертість і глибокий філософський зміст, глибина ідеї і нестримний порив почуття нашої доби. Сьогодні ми розглядаємо його творчість як унікальне явище в сучасному українському монументальному мистецтві, цінність якого ми маємо змогу усвідомити нині, в період перебудови нашого суспільства, коли набагато глибше, ніж досі, ми змогли проникнути як у вітчизняну, так і у світову мистецьку історію.

Творчий доробок І. С. Литовченка складає понад сто монументально-декоративних творів і серед них — чотири десятки гобеленів. Йому є чим звітувати перед своїм народом, є чим пишатися і за що страждати. Кінець 70-х — поч. 80-х років були найщасливішими в його житті. Бо це були роки найвищого злету творчості, присвячені художньому формуванню молодого міста Прип'яті. Це чарівне місто — первісток атомної енергетики на Україні — тісно пов'язане з творчою біографією Івана Семеновича. Тут крок за кроком здійснювалися його мрії і творчі плани. Полем його діяльності було міське середовище, тобто життєвий простір з усім комплексом існуючих у ньому процесів. Художнє переосмислення людської діяльності в цьому місті й означало створення високохудожнього естетичного середовища для молодих енергетиків. І саме в русі мистецтва до народу і навпаки, народу до мистецтва — розкривається активна громадянська позиція митця.

Віддаючи собі звіт, що це місто неординарне і має свою специфічну функціональну особливість, художник начебто передбачає всі складності для умов проживання і діяльності людей. Серце його сповнює не гордість за досягнення наукового прогресу, а відчуття тривоги за майбутнє цих мешканців міста. Чи не найбільше нас вражає тема трагічного пророцтва в монументально-декоративних творах міста Прип'яті — цей своєрідний апокаліпсис Івана Литовченка? Зовсім не дивно, що він, як глибокомислячий, прозорливий художник не раз замислювався над проблемами життя і смерті, науки, суспільства, технічного прогресу і руйнації людства, революцій і гуманізму. До майбутнього, до нас з вами були звернені його філософсько-метафоричні композиції («До світла», «Світанок», «Творення»). Філософський контекст «мирного атому», здатного як створювати, так і руй-

нувати, знайшов відображення майже в усіх монументальних творах, що розташовані по головній вулиці міста. Звернення митця до важливих вселюдських тем вимагало поетичних узагальнень, барвистої, художньо-виразної, пластичної мови, що ми бачимо в образно-алегоричному вирішенні мозаїчних композицій високого рельєфу. Як підкреслює мистецтвознавець Г. Скляренко: «в цих композиціях тема прогресу і творення розкривається багатими пластичними засобами, експресією образів. За допомогою символів, алегорії, метафори, розкривається зміст і значимість кожної моделі, а філософський контекст цих творів викликає глибокі роздуми...» [1]

В художню концепцію міста в точному співвідношенні їх образного змісту і функції ввійшли просторові мозаїчні рельєфи (площею кожна з них понад 100 кв. метрів), металопластика, скульптура, гобелени та інші твори І. С. Литовченка. Творчий експеримент художника був спрямований на пошук шляхів духовного зближення архітектури і мистецтва, виразної образної мови рельєфу і мозаїки, що відповідали б нашому динамічному часу, естетичним запитам людей.

Після затвердження генплану розвитку міста, в момент формування його художньої концепції склався авторський колектив архітекторів і художників. У 1975 році головним художником комплексу ЧАЕС було призначено І. С. Литовченка, головним архітектором — Л. Ю. Олов'яникова. Творча співдружність і порозуміння цих осіб базувалися на ясному баченні своєї особистої відповідальності, серйозності поставленого завдання — «творити місто майбутнього», проте тільки на рівні структурних будівельних конструкцій. Але одночасно з цим ставилося питання про надання цим структурам нової художньої якості за рахунок органічного злиття монументального мистецтва в його новій пластичній і кольоровій формі з архітектурною конструкцією, в результаті чого виникло б нове образно-духовне середовище. Практично це означало вихід монументальної пластики в процесі містобудування на засади рівноправного партнерства з архітектурою. Така практика входження монументального мистецтва в структуру містобудівництва була б логічним продовженням принципів декоративного живопису Михайла Бойчука на новому етапі розвитку архітектури і монументально-декоративного мистецтва.

Але слід підкреслити, що в тих умовах містобудівельної практики досягти органічного поєднання монументального мистецтва з архітектурою було майже неможливо. Тим більше, що типові будівлі міста проектувалися інститутом Гідропроекту в Москві і внести кардинальні зміни в конструкцію чи пластику будинків було просто нереально. І все ж, навіть в таких умовах формування архітектурно-духовного середовища І. С. Литовченко вбачав можливість створення таких глобальних творів, що могли б протистояти існуючим кращим взірцям монументального мистецтва, вдихнути життя в уніфіковану і безлику архітектуру, надати їй духовності. Слід відзначити, що це певною мірою художнику вдалося, бо саме монументальні твори стали важливою складовою частиною і домінантою запланованого синтезу мистецтва і архітектури.

В змістовному змаганні творчих зусиль архітектора і художника перевага була явно на боці художника-монументаліста. Прикладом того стали вже перші об'єкти: Центральна міська дитяча музична школа. Двоповерхова споруда, прямокутна в плані, мала цілком типове архітектурно-планувальне рішення, орієнтоване на скромні можливості міської дитячої музшколи. Та зовсім інакше визначив цю функцію громадської споруди І. С. Литовченко. Вбачаючи в цьому закладі велику духовну силу, що впливає на формування світогляду дитини, його характер, він вирішує її по-своєму оригінально — через пластичний образ монументального твору, спорідненого з архітектурою. Таким чином, через зоровий образ твору на тему «Музика», роз-

---

[1] *Скляренко Г.* Монументалісти України // Нар. творчість та етнографія.— 1985.

ташований на фасаді будинку, він зміг передати силу натхнення музики, її красу і велич. Могутній поліфонічний мозаїчний рельєф нагадує собою орган — чуттєвий образ музики. Цей своєрідний вівтар музики складається з завершених струнких вертикальних форм, що нагадують канелюри грецьких колон і плавно перетікають у могутні спалахи великих форм. Для надання композиції художньої виразності й блиску, художник використовує кольорову мозаїку — смальту і металеву скобку, що надає мозаїці фантастичного мерехтіння і переливу кольорів, наче «місячне сяйво». Монументальна композиція «Музика» є цілісний твір самостійної художньої цінності, що розрахований на сприйняття його глядачем на певній відстані. Та незважаючи на всі спроби художника поєднати типову уніфіковану архітектуру з високохудожнім твором, з тим, щоб поліпшити якість громадської будівлі, виникає деяке протиріччя між мозаїкою і архітектурою, не призводить до синтезу мистецтв. Проте критика визнала цей твір «блискучою вдачею митця», а саму композицію «шедевром монументального мистецтва» [2].

Така висока оцінка твору надихнула І. С. Литовченка на створення нових грандіозних композицій, що органічно ввійшли в міське середовище. Ось як про цей життєвий етап згадує Іван Семенович в інтерв'ю Олександру Красюку [3]: «...в моїй першій композиції «До світла» в основу було покладено легенду про сильних, сміливих, освічених, благородних особистостей, що одвічно прагнуть світла, знань. Незвичайний за своїм метафоричним містким образом, могутнім хвилеподібним ритмом та масивною формою, рельєф наче перегукується з сьогоднішніми уявленнями про науково-технічний прогрес. Через пластичні образи цього твору я намагався висловити пересторогу про те, що існує небезпека в самій перемозі прогресу і приборканні атомної енергії, за що людство може заплатити дорогою ціною. Сьогодні, знаючи, яку велику небезпеку таїть у собі «мирний атом», зневаження загальнолюдської моралі, втрата природної пильності може привести нас усіх в страшну пітьму навіки. Звідси і тональна логіка твору, модульовані зв'язки між частинами, тематичні ремінісценції». Дійсно, в цій композиції художник практично не користується асоціаціями — перше місце належить метафорі. Сплітаючи інтонації народного і професійного мистецтва, талановито створює «образ страждання людського натовпу». Більш виразно підкреслює окремі образи чоловіків та жінок, які повільно і мовчазно рухаються по своєму останньому шляху. Майстерно виліплені зосереджені й скорботні обличчя матерів та дітей, що звертають свій погляд до бога, сповнений тихої молитви про спасіння душі.

Друга композиція «Світанок» (площею 100 кв. метрів) знаменує собою початок нової ери. Ми бачимо, як у переливах форм і кольорів рельєфу, наче охоплений вогнем, стрімко вискакує гарячий і могутній кінь, який летить прямо на глядача і важко дихає на нього своїм запеклим жаром.

Вся композиція в цілому — це згусток енергії, це відображення велетенської і могутньої натури людини-творця, що немов пульсує в палахкотінні дивних кольорів, але ці ритми мозаїки не замикаються в межах композиції, а випромінюються у простір міста.

Третя композиція «Творення» (також площею 100 кв. метрів) відбиває сьогодення, демонструє мирну працю, процес творення енергії. Будівельники і вчені знають небезпеку, яку таїть у собі атом, про це дуже влучно говорять їхні образи. Демонічним блиском палають їх погляди, з тривогою звернені до центру композиції — богині Деметри — вічної матері землі. Як відомо, нам не вдалося приборкати енергію атома, що пішла не на користь, а на шкоду людям.

[2] *Базаз'янц С.* Украинские худ. монументалисты — Иван Литовченко // ДИ СССР, Сов. художник.—1975.— № 5.
[3] Вечірній Київ.—1991.—17 січня.

В центрі міста Прип'яті на фасаді будівлі кінотеатру «Прометей» розміщена ще одна композиція (площею близько 80 кв. метрів) «Енергія». Вільно чи невільно цей твір проникливо застерігав нас проти сліпої сили атомної енергії, що може загрожувати цивілізації беззаконням і наругою над усіма здобутками. Осмислюючи нині трагічний феномен подій, що сталися в нашій державі, не можемо не дивуватися прозорливості і передбаченню художника.

Планувалося, що подібного масштабу композиції різного змісту повністю прикрасять місто. Та не судилося цим планам здійснитися. Комплекс художньо організованого міського середовища обіймав різні види монументального мистецтва. Так, для інтер'єра міської бібліотеки в Палаці культури м. Прип'яті було створено гобелен у співавторстві з дружиною М. Т. Литовченко, присвячений українській поетесі Лесі Українці, що мав назву «Музами натхненна». Інтер'єр кафе «Прип'ять» прикрасили рельєфні композиції в дереві з поліського епосу, а кіно-концертний зал міського Будинку культури став кульмінаційною нотою високого звучання. На сцені залу було представлено гобелен-конструкцію «Творчість». Складна ритмічна побудова гобелена-триптиха нагадувала собою велетенського птаха з розкинутими крилами. Ідейним стрижнем композиції була вертикаль, а саме, зображення уособленого образу вченого, творця нової космічної ери. Образне рішення гобелена — це гімн творчій натхненній праці людини-творця. Умовно трактована модель всесвіту втягує в свій простір глядача, підкорює його своїй ідеї. Створений художником образ «Прометея в науці» сприймається як драматичний символ епохи.

Всі твори І. С. Литовченка в Прип'яті пов'язані з функціональним призначенням тієї чи іншої громадської споруди, і є засобом розкриття їх ідейного змісту і образу. Та загалом майже в усіх творах відбивається неприхована тривога за «крихкість мирного життя» і гіркий присмак смутку. Його мистецтво — пересторога, попередження великого людського лиха, небаченої в світі трагедії масового знищення людей.

Катастрофа 26 квітня 1986 року зробила Чорнобильську АЕС відомою на весь світ, зупинила подальше будівництво станції і, здавалося, поставила на ньому хрест. Руйнування було величезним, а радіаційне забруднення настільки сильним, що майбутнє усієї АЕС здавалося проблематичним. Тому не дивно, що на запитання: «Що більше привело вас у пригнічений стан — руйнівні сили атому чи людини?» І. С. Литовченко по-людяному зворушливо відповів: «Відокремити одне від одного неможливо. Людина на свою біду створила атомні реактори. Та все ж біду приніс атом. Перебуваючи у прип'ятській зоні, я зустрівся у «всій своїй красі» з діяннями людини: її варварством, її дикістю, що, як буран, пронеслися містом. У колишньому Палаці культури від моїх гобеленів залишилися лише шматки, що валялися на підлозі. У мене виникло таке почуття, що це мою дитину розтоптали, а я безсилий їй чимось допомогти.., — і сумно додав, — взагалі, я переконався, що місто дійсно мертве, від чого можна посивіти, відчувати страшний біль у серці... Тим більше, що я бачив свої роботи в інших обставинах, необхідними для людей, для їх повнокровного життя. А тепер на них нема кому дивитися...» [4].

Аналізуючи творчий доробок художника в Прип'яті, перш за все слід підкреслити його самостійні спроби формування художнього стилю міста, створення його образної моделі. Феномен стилю І. С. Литовченка — це розуміння міста як упорядженої художньої системи, елементи якої зв'язані між собою. В цій системі привертає увагу сплановане протиставлення м'яких форм мозаїчних рельєфів жорстким формам архітектури. В зв'язку з цим ми розглядаємо стильові особливості міста в контексті всієї соціокультурної сфери. По суті При-

---

[4] Вечірній Київ.—1991.—17 січня.

п'ять — складне багатопланове явище, що підлягає окремому вивченню. Що стосується художньої інтерпретації світу в творах І. С. Литовченка, вони завжди торкалися глибоких філософських тем матерії і духу, життя і смерті, добра і зла, гармонії і хаосу. Але саме через зміст своїх творів він дає нам розгадку буття і потаємності енергії образу.

Підсумовуючи, слід наголосити, — головна заслуга митця полягає у створені символічних образів, втілених у конкретні, почерпнуті з життя форми. Розроблені ним принципи формотворення художньої структури, що впливають на підвищення духовності міського середовища, носять декоративний, символічний характер, де емоційно-естетичний початок панує над конструктивно-тектонічним. Недаремно провідні критики на сторінках журналу «Декоративное искусство СССР» називали Прип'ять містом майбутнього,— яскравим прикладом художньої майстерності в досягненні образності міста.

Так, дійсно, ім'я художника-монументаліста навіки вписане в історію української культури і мистецтва і це цілком справедливо нині, коли «особливо в дні важкі ми повинні твердити як молитву серця про прекрасне. Ми повинні пам'ятати про загальну доступність цього прекрасного... Тепер час усвідомити всі духовні скарби творчості, щоб цією зброєю світла відбити темні сили невігластва і рухатися далі без боязні» [5].

Сьогодні, як ніколи, нам всім треба замислитись над тим, що «кожне відвернення від прекрасного, від культури приносить руйнацію і розкладання. Навпаки, кожне звернення до культурного будівництва творило всі блискучі епохи ренесансу. Культура повинна ввійти в найближчий, щоденний побут як хатини, так і палацу» — в цих словах М. Реріха величезний зміст нашого буття. Отже, будьмо гідними наших великих і незламних духом митців, наше їм шанування у віках.

Нінель ГАСАНОВА

Київ

[5] *Там же.*



ПУБЛІКАЦІЇ

ЛИСТ ДМИТРА ЯВОРНИЦЬКОГО

Творча спадщина відомого історика, етнографа, фольклориста, археолога, лексикографа, письменника, поета, музеєзнавця, академіка ВУАН Дмитра Івановича Яворницького (1855—1940) надзвичайно багата. До неї входять не тільки сотні рукописів, щоденникових записів, але й велика кількість листів. Чимало з них зовсім невідомі, бо розкидані по світу багатьом адресатам. У час, коли здійснюється підготовка до виходу в світ повного зібрання творів велета української науки і культури, введення в науковий актив кожного нового документа з життя і діяльності Д. І. Яворницького просто необхідне. Саме невідомий лист Д. І. Яворницького виявлено нещодавно в Оренбурзькому архіві відомого археолога, етнографа, краєзнавця, музейного працівника Івана Антоновича Зарецького (1857—1936) [1]. Нині він зберігається у Полтавському краєзнавчому музеї [2]. Ознайомлення широкого загалу з його змістом дає кілька невідомих фактів до історії Катеринославського музею ім. О. М. Поля, особистих контактів Д. І. Яворницького, його оцінки ряду діячів вітчизняної науки.

Листа датовано 21 грудня 1908 р. (за ст. стилем). У цей час Д. І. Яворницький вже постійно проживав у Катеринославі, очолюючи Катеринославський обласний музей ім. О. М. Поля [3]. Це був період невпинного зростання збірок музею, активного накопичення колекцій, насамперед опрацювання збірки пам'яток запорозької старовини та етнографії О. М. Поля, що надійшла в дар музею 1906 р.[4]. Д. І. Яворницький прагнув розширити збірки історико-етнографічного характеру за рахунок старожитностей з-поза меж Катеринославщини — сусідніх Полтавщини та Харківщини, і тому звернувся до І. А. Зарецького з пропозицією підшукати для свого музею відповідні пам'ятки у межиріччі Псла та Ворскли. Останній виконував завдання Етнографічного відділу Петербурзького музею імп. Олександра III по збору колекцій з Полтавщини, Харківщини та Курщини, будучи колектором музею за дорученням Ф. К. Вовка (Волкова) [5]. Вчений добре знав І. А. Зарецького ще за відвідин на поч. 1890-х років Круглицького музею К. М. Скаржинської [6], по роботі XII Археологічного з'їзду та виставки до нього в Харкові [7], перебуванні у Полтавському музеї 1902 р.[8]. Вони разом були членами Полтавської вченої архівної комісії [9]. Напевне, публікований лист — не єдиний в їхньому спілкуванні.

Д. І. Яворницький досить позитивно характеризує археолого-етнографічну діяльність полтавського археолога, громадського і культурного діяча, вболіває, що не має в своєму музеї такого хранителя, як І. А. Зарецький. Природничо-історичний музей Полтавського губернського земства постійно був у полі зору дослідника запорозької старовини, і саме тут у 1906—1907, 1909—1912 роках працював І. А. За-

рецький на посаді помічника завідуючого та препаратора[10]. Тільки-но Д. І. Яворницький дізнався, що І. А. Зарецький переїздить на запрошення Воронезького земства до Росії, він тут же запропонував управі губернського земства у Полтаві кандидатуру молодого енергійного археолога, етнографа та мистецтвознавця В. М. Щербаківського (1886—1956)[11]. Пропозиція була прийнята і Вадим Щербаківський 1912 р. очолив відділ археології музею, розгорнувши у 1912—1922 роках чи не наймасштабніші на Лівобережжі польові дослідження[12].

У листі Д. І. Яворницький характеризує штат свого музею, тепло відгукуючись про співробітників,— хранителя Миколу Георгійовича Сластьона, брата славнозвісного О. Г. Сластьона (1855—1933) — художника-етнографа, фольклориста, мистецтвознавця та музикознавця, друга Д. І. Яворницького[13], помічника завідуючого та позаштатного наукового працівника, відомого археолога та етнографа Василя Олексійовича Бабенка (1877 — ?)[14], автора ряду праць з етнографії Катеринославщини[15], відомих археологічних досліджень[16], а також збирача великої колекції пам'яток етнографії для музею ім. О. М. Поля[17]. Саме адресу останнього й просив сповістити І. А. Зарецький, який також був знайомий з В. О. Бабенком з часу підготовки виставки до XII Археологічного з'їзду (він фотографував більшість експонатів виставки для видань та безпосередньо колекцію археологічних розкопок В. О. Бабенка)[18].

Щодо сволока з Полтавщини (Зіньківський повіт), то експонат був доставлений залізницею до Катеринослава. Запрошення ж Д. І. Яворницького так і залишилося без наслідків, хоча листа з оцінкою своєї діяльності відомим істориком І. А. Зарецький зберігав все життя (з 1915 р. він працював у Оренбурзькому краєзнавчому музеї).

У листі є згадка про Дмитра Яковича Самоквасова (1843—1911) — визначного російського археолога та археографа, уродженця Чернігівщини. 1909 р. Д. Я. Самоквасов планував приїхати до Полтави на запрошення Полтавської вченої архівної комісії. Цей приїзд відбувся 1910 р. на клопотання М. О. Макаренка. Вчений виступив на засіданні архівної комісії з лекцією про досягнення і перспективи вітчизняної археології[19], ознайомився з експозицією Полтавського музею та деякими пам'ятками місцевої старовини. Цікава характеристика Д. Я. Самоквасова Д. І. Яворницьким, викликана, певно, якимось конфліктом учених.

Отже, наведений нижче текст листа Д. І. Яворницького до І. А. Зарецького є його першою публікацією.

Олександр СУПРУНЕНКО

Полтава

«ЕКАТЕРИНОСЛАВ, 1908, XII, 21

Многоуважаемый Иван Антонович!

Если Ваш сволок стоит 12 рублей, то пришлите его для моего Музея. Но предварительно тщательно запакуйте его тряпками и рогожей (главным образом ту сторону, где надпись), обшейте веревкой и так отправляйте в Екатеринослав, в Музей Поля, на предъявителя, а накладную на имя хранителя музея Николая Георгиевича Сластена. Пересылка и упаковка на наш счет.

Ваши таблица и рисунки очень заинтересовали меня, и если Вы пришлете мне ее для рассмотрения, то я буду Вам благодарен за то и по рассмотрении, верну Вам ее обратно.

Было бы очень полезно для обоюдного дела, если бы Вы как-нибудь при случае завернули в Екатеринослав и побывали в Музее Поля. Сколько я Вас знаю, Вы человек кипучей энергии, и могли бы быть полезным для меня. Жалко, что судьба не послала мне такого хранителя, как вы. Мой хранитель получает 50 рублей в месяц при готовой квартире; человек он во всех отношениях приличный, но вовсе не одержим

страстью к археологии. Помощник мой получает 100 рублей в месяц, но состоит директором музея в Симферополе и наезжает в Екатеринослав временно. Это у меня очень ценная ученая сила, но и очень дорогая.

Вас. Алексеевич Бабенко работает у меня временно, а живет он в с. Верхнем Салтове, Харьковской губернии. Писать ему на почтовое отделение Рубежное Харьковской губ., Волчанский у., учителю минист. училища в с. Верхнем Салтове В. А. Б.

О Дим. Яковл. Самоквасове могу Вам сказать, что я редко видал на свете такую ученую бездарность, как Самоквасова. Если он приедет в Полтаву, то наговорит такого «ученого» вздору, от которого Вы три дня будете чихать беспрерывно. Теорию его давным-давно разнесли в прах, а он все-таки везде с нею суется.

Уважающий Вас
Д. ЭВАРНИЦКИЙ»

ЛІТЕРАТУРА, ПРИМІТКИ

1 *Павловский И. Ф.* Краткий биографический словарь ученых и писателей Полтавской губернии с половины XVIII века.— Полтава, 1912.— С. 234—236.
2 Полтавський краєзнавчий музей, інв. № ПКМ 66121, Д 8884/30.—2а.
3 *Скрипник Г. А.* Етнографічні музеї України: становлення і розвиток.— К., 1989.— С. 49—52.
4 *Эварницкий Д. И.* Отчет Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля за гг. 1905—1906.— Екатеринослав, 1907.— С. 10.
5 Украинцы. XIX—XX вв.: Каталог-указатель этнографических коллекций / Сост. Хазова Н. М., Карпова О. В.— Л., 1983.— С. 3—5.
6 *Яворницький Д.* Доки б'ється серце // Україна.— 1988.— № 1.— С. 14.
7 Труды XII Археологического съезда.— М., 1905.— Т. III.— Прот.— С. 372.
8 Труды Полтавской ученой архивной комиссии.— Полтава, 1905.— Вып. 1.— С. Ш.
9 Труды Полтавской ученой архивной комиссии (1905—1917): Библиографический указатель / Сост. Супруненко А. Б.— Полтава, 1991.— С. 4, 5, 47, 48.
10 *Супруненко Олександр.* Іван Зарецький — археолог і музейний працівник // Народне мистецтво Полтавщини: Тези наук.-теор. конф. присв. 70-річчю Полтав. художн. музею.— Полтава, 1989.— С. 59—65.
11 *Супруненко О. Б.* Археологічні дослідження В. М. Щербаківського на Полтавщині // Тези доп. і повід. другої Полтавської наук. конф. з історичного краєзнавства.— Полтава, 1991.— С. 66—67.
12 *Супруненко А. Б.* Археологические исследования Полтавского краеведческого музея (К 100 летию со дня основания) // Археологические исследования на Полтавщине.— Полтава, 1990.— С. 11—16.
13 *Шаповал Іван.* В пошуках скарбів.— К., 1983.— С. 220—226.
14 Императорское Московское Археологическое об-во в первое пятидесятилетие его существования (1864—1914 гг.): Биограф. словарь членов общества.— М., 1915.— Т. П.— С. 20—21; *Захаров А. К.* К 25-летию научной и просветительной деятельности В. А. Бабенко // Антропологический журнал.— М., 1932.— № 2.— С. 181.
15 *Бабенко В. А.* Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края.— Екатеринослав, 1905; Його ж: Из этнографических наблюдений в Екатеринославской губернии.— Харьков, 1905.
16 *Бабенко В. А.* Древне-Салтовские придонецкие окраины Руси // Труды XII Археологического съезда.— М., 1905.— Т. I; Його ж: Новые систематические исследования Верхне-Салтовского катакомбного могильника 1908 года // Тр. XIV Археологического съезда.— М., 1911.— Т. Ш; Він же: Памятники хазарской культуры на юге России. Каменный город // Тр. XV Археологического съезда.— М., 1914.— Т. 1, та ін.
17 *Эварницкий Д. И.* Отчет Екатеринославского музея ... за гг. 1905—1906.— С. 13.
18 *Кулатова І. М., Супруненко О. Б.* Краєзнавча діяльність І. А. Зарецького // IV Респ. наук. конф. з історичного краєзнавства: Тез. доп. і повід.— К., 1989.— С. 73—75.
19 *Шавелев С. П.* Вклад Д. Я. Самоквасова в изучение и охрану древностей Полтавской губернии // 100-річчя Полтавського краєзнавчого музею: Мат-ли ювіл. наук. конф. Археологія Полтавщини.— Полтава, 1991.— Част. друга.— С. 12—17.



СЛОВО МОЛОДОГО ВЧЕНОГО

РИТУАЛЬНИЙ ЗНАК ВОДИ

Навколишня дійсність, багато в чому не звідана, таємнича для нашого предка-слов'янина, стала об'єктом його магічних культів. Не завжди передбачувані природні явища обожнювалися ним. Те, що у повсякденному житті було звичним, у духовному набувало особливого значення, іноді анімізувалося, формувало особливу систему знаків, на яких базувалися народні уявлення про природу. Такими знаками стали, наприклад, вогонь, вода, земля, рослини, каміння, інші явища природи. Зупинимося тут детальніше на ритуальному знаку «вода».

Вода займала порівняно невелике місце в слов'янських культах і віруваннях. Зате в магічній практиці вона використовувалася дуже широко. Найважливішою рисою води, яка відбилася у космогонічних віруваннях народу, була її очищувальна властивість, наділена містичною силою. Достатньо до неї доторкнутися, щоб передалася її сила людині. Оскільки у свідомості людей чистота і здоров'я (а отже нечистота — зло і хвороба) якнайтісніше пов'язані, і здоров'я є одним із проявів чистоти, то в народі вода ототожнюється із здоров'ям. Порівняймо хоча б українське побажання, яке, зрештою, має свої відповідники в інших слов'янських мовах, як от у веснянці, записаній М. Возняком на Овруччині (при ритуальному шмаганні свяченою вербою — для наворожування багатства):

Верба б'є, не я б'ю,
За тиждень великдень!
Будь здоров, як вода,
Будь богат, як земля [2].

Однак у магічних практиках вода є не тільки силою очищувальною, вона використовується і як засіб перенесення якихось хвороб, заклять на людей, худобу. Для цього могли використовувати мило, обтикане шпильками, яке кидалося на воду чи закопувалося в землю; на водопій, куди гнали худобу, кидали кістку здохлої від хвороби тварини, щоби вона передалася худобі ворога [2].

Іншою властивістю води є її вплив на родючість, плідність, здатність запліднювання. Використовувалася вона у віруваннях і ритуалах менш виразно. Наприклад, на Бойківщині новорічний хліб-крачун купали в принесеній на Різдво воді, в якій згодом милися всі члени родини, щоби наворожити добрий урожай хліба, а себе вберегти від хвороб [3]. Часто важко визначити, яку з двох головних властивостей — очищувальну чи здатність запліднювання — бралося до уваги при проведенні певного ритуалу.

[1] *Колесса Ф.* Українська усна словесність.— Львів, 1938.— С. 33.
[2] *Кузеля З.* Причинки до народних вірувань з поч. XIX ст. // Записки Наук. товариства ім. Т. Шевченка, VI вип.— Львів, 1907.— С. 123.
[3] Бойківщина: Іст.-географ. дослідження.— К., 1983.— С. 215.

Ритуальне значення мала вода у дівочих ворожіннях. Наприклад, для випікання спеціальних ворожильних булочок (балабушок, кукілок) для тіста потрібно було нести воду з трьох чи семи колодязів, або приносити воду з криниці в роті. Ворожили й з дзеркалом та водою біля колодязя, сподіваючись побачити судженого. Ось зразок заклинальної коломийки, вміщеної у збірнику В. Гнатюка:

А я з броду беру воду, коромисло гне си,
А мій милий чорнобривий, як гадина, в'є си.
Кобис дала, моя мила, водиці напити,
Може би я перестав си, як гадина, вити.
Мені мати не казала води починати:
— Неси, синку, до домочку, будем чірувати.
Неси, синку, до домочку, збирай павутину,
Зчіруємо сорок хлопців за єдну годину [4].

К. Мошинський вважав, що різні способи ворожіння з водою розвивалися ще на одній основі — встановленні контактів із світом померлих предків [5]. В. Я. Пропп у роботі про походження казкового мотиву про чарівне дерево, яке виростає на могилі, відзначав, що у будь-якому випадку — чи посаджене дерево на могилу, чи воно саме виростає з неї — вона щоденно поливається (або водою з наказу чи прохання тварини, або більш образно — сльозами, як у відомому казковому сюжеті «Попелюшка») [6]. В обох казкових варіантах похована тварина (найчастіше корова) або небіжчиця-мати відіграють роль помічниці з того світу. Мова йде про особливий культовий звичай, сенс якого полягає в тому, що «цим підтримується існування померлого, це охороняє його від смерті» [7], хоча можна його розглядати як засіб підтримання зв'язку між світом живих і померлих.

У південних слов'ян існував звичай пускання на воду свічок, прикріплених до скіпок або дощечок, для спілкування живих з душами предків. У сербів такий ритуал відбувався під час других поминок (перші — у день поховання), себто в суботу після похорону («суботні поминки» — «суботно подушје») або «суботній стіл» — «суботна софра» [8]. Культове поливання за В. Проппом означало підтримку життя покійника у «новому» світі; «той» світ усвідомлювався тотожним земному, а тому все необхідне в цьому житті (вода і їжа) призначалось покійникові у потойбічному житті.

Часто зустрічаємо у народній поезії рядки, де горе порівнюється з рікою, що стає останньою перешкодою на шляху казкових героїв, які повертаються з «царства мертвих» до «царства живих» (тут можна згадати давньогрецькі народні вірування, які знайшли своє відображення у міфі про Харона — перевізника душ померлих через священну ріку Стікс), або остання перешкода, яку на своєму шляху зустрічає переслідувач (як правило, міфічна істота) головних героїв і перебороти її не може, знаходячи тут собі смерть. Вода, отже, розділяла мертвих і живих. Народна фантазія іде ще далі у перетворенні уявлення про воду, яка може воскресити покійного — жива вода. Цей мотив присутній у похоронних голосіннях:

А ідіть, таточку, тими дорожками, куди й ми йдемо,
Куди ми за вашими слізоньками стежки проллємо.
Та на яких вас, таточку, святках дожидать,
Коли задля вас столи заставлять? [9].

[4] *Гнатюк В.* Коломийки. Том II. // Етнографічний збірник.— Т. XVIII.— Львів, 1906.— С. 161.

[5] *Moszyński K.* Kultura ludowa. Slowian. T. II, c. 2.1.— Warszawa, 1967.— S. 369.

[6] *Пропп В. Я.* К вопросу о происхождении волшебной сказки (Волшебное дерево на могиле) // Сов. этнография.— 1934.— № 1—2.— С. 133; Див.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка.— Л., 1979.— № 510 А.

[7] *Там же.*— С. 142.

[8] *Толстой Н. И.* Из славянских этнокультурных древностей // Труды по знаковым системам, XXI.— Тарту, 1987.— С. 61.

[9] *Колесса Ф.* Речитативні форми в українській народній поезії // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 296—297.

Повертаючись до казкового сюжету про Попелюшку, можемо зробити висновок, що саме сльоза (ширше — вода) здатна оживити померлу людину. Варто вказати і на народне вірування, яке йде з глибокої давнини (поширене як у слов'ян, так і у інших індоєвропейських племен): «Померлих не слід оплакувати; сльози рідних не дають їм спокою в могилі, вони тривожать їх закликами до землі і земного життя, закликами, на які не може відповісти покійник.., сльози рідних палять їх» [10].

Вода отримала й суто обрядове значення. Одне й те ж начало, пов'язане з водою, присутнє і у весільному обряді (перехід через воду як репрезентація шлюбу, епізод ритуального обмивання нареченої перед шлюбом, коли змивається дівоче життя, тобто минуле) і у поховальному обряді — епізод обмивання покійного, тобто змивання з покійного його земного життя — також минулого. Єдиний зв'язок уявлень ліг в основу зближення двох, здавалося б, протилежних за своїм призначенням обрядів — весілля і похорону [11].

Єдиним святом в українській обрядовості, де центральне місце займають обряди, пов'язані з водою, був день 6 січня (за ст. стилем) — Хрещення (церковне свято Богоявлення), відоме в народі як Ордянь, Ардан, Йордан, Відорощі, Водорщи, Водохрещі та ін. Церква перейняла таїнство хрещення як суто християнський ритуал, заповіданий згідно з легендою Ісусом Христом. Однак основні його елементи — уявлення про чудодійну силу води, про очищення від гріхів шляхом омивання, молитовних заклинань тощо — все це можна знайти у первісних релігіях давнини, зокрема в язичницьких віруваннях східних слов'ян. У літературі збереглося чимало свідчень про відправлення язичницького культу води у східних слов'ян. Ще церковний устав князя Володимира забороняв молитися біля води. «Жертвоприношения... озеромь и кладеземь и рощеніямь и проч.» — мовиться в Густинському літописі [12].

Вода, набрана у посудину на Водохреща, наділялася особливими лікувальними властивостями за умови правильних заговорів (встановлених традицією ритуальних словесних формул): «Яка ся вода здорова, таки би сме здорові як сеся вода!»; на Гуцульщині примовляли, лікуючись від недуги: «Водичко-Йорданичко! Вмиваєш луги-береги, корінє, біле камінє, — умий сего рщеного (хрещеного), чісто вчіненого від гніву, ненависти і від усикого лиха» (при цьому знахар давав кволому напитися води, принесеної до схід сонця, та обливав нею болюче місце [13]. За свідченням В. Шухевича, дівчина, вмиваючись водою з джерела над сухарем з пшеничного борошна, який опісля висушувала, товкла й додавала до страви хлопцеві, щоб одружився з нею, примовляла:

Добрий день, водичко-арданичко, найстарша царичко!
Обмиваєш гори, корінє, камінє, —
Обмий і мене, народжену, хрещену (ім'я)
Від усикої мерзи, від погуби [14].

Ця ж вода використовувалась і в разі хвороби тварин. В. П. Милорадовичем зафіксоване таке замовляння: «Пийте, волики, йорданську воду, не бійтесь спою. Сей день Божий — свята середа, будьте сильні, здорові, як йорданська вода. Водиці нап'ється, воно все й минеться» [15]. Йорданська вода використовувалася й з метою захисту від нечистої сили, наприклад, щоб відганяти лісниць (лісових духів).

[10] *Котляревський А. А.* О погребальных обычаях языческих славян // Сочинения, т. 3.— СПб., 1841.— С. 218.
[11] *Еремина В. И.* Историко-этнографические истоки мотива «вода-горе» // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов.— Л., 1984.— С. 198.
[12] Полное собрание русских летописей. Т. 2.— М., 1962.— С. 234.
[13] *Колесса Ф.* Українська усна словесність.— С. 33.
[14] *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 4.— Львів, 1904.— С. 75.
[15] *Милорадович В. П.* Житье-бытье лубенского крестьянина // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія.— К., 1991.— С. 279.

Про чистоту води існує інше вірування, поширене в українців, а також сусідніх слов'янських народів, згідно з яким вода є місцем проживання злих демонів (у свідомості слов'ян кожне джерело, кожна річка мали своїх духів) [16]. З цим пов'язані звичаї прощатися перед тим, як вживати незнайому (а подекуди й всяку) воду, заборону купатися в річках та інших водоймах у певні пори дня й року, коли, за народними уявленнями, в них поселяється зло. Наприклад, у гуцулів заборонялося купатися у водоймах до дня св. Івана (Купала) [17], на Полтавщині не дозволялося купатися поодинці на Зеленій неділі, щоб не потрапити в руки до русалок [18]. Серед демонів, які могли жити в річках, болотах, озерах, переважали русалки (русавки, люзони),— душі мертвонароджених, нехрещених або приспаних матерями дітей чи дівчат, що потонули у місячні ночі чи померли на Зеленій неділі, чи тих, що загинули насильницькою смертю. До людей вони недоброзичливі, тому селяни змушені були остерігатися їх або приносити якісь дрібні жертви. Подібними демонами були й берегині, про яких Густинський літопис згадує, що слов'яни «требоу кладоуть оупыремъ и берегинюмъ» [19]. І, звичайно, водяники. Ще Шеппінг у своїх дослідженнях слов'янської міфології зауважив, що уявлення про водяного «можуть служити нам свідченням великого значення води у релігійному побуті нашого язичництва» [20]. Це ж підтверджує й велика кількість «мокрих» міфологічних персонажів, окрім водяного — болотяники, морські люди, люзони, мелюзини, русалки, мавки, озірниці, берегині, вили, морські панни, змоки, топники і т. д.

Щоб задобрити водну стихію, і головним чином її духів (особливо при повенях), селяни приносили воді спеціальні жертви. Ще донедавна існувала віра в те, що річка, розлившись навесні, не спаде доти, доки не візьме собі офіру, або їй такої не зроблять. З метою вберегти себе від повені, люди кидали в річку курку чи півня, або хоча б мишу.

У більшій кількості кидали у воду різні предмети або тварин під час будівництва моста чи греблі, а також при їх лагодженні. Багато дарів віддавали джерелам, колодязям, озерам, яким приписувалися лікувальні властивості (спеціальне жертвопринесення у вигляді дрібних предметів зустрічається й у весільному обряді). На Верховині й досі зберігся звичай, коли на Різдво чи Новий рік вранці кидають у воду кілька дрібних монет і вмиваються цією водою, щоб «стілько било грошей, як води» [21]. А на Великдень, вранці, перед тим, як іти до церкви на святкову відправу, вмиваючись, до води кладуть не тільки срібні монети, але й писанку, щоб бути гарним, як писанка.

Жертвопринесення часом бували й більші за вартістю — топили живих коней, іншу домашню худобу. Найчастіше такі жертви приносили мельники чи рибалки — найбільш залежні від водної стихії. Офірування водним демонам було відоме по всій Україні. Для їх умилостивлення до води кидали хліб, грудкову сіль, варену рибу, мертвонароджених дітей, здохлих коней, худобу. Бджолярі топили перший рій у жертву водяному чи домовому [22]. Мельників нерідко вважали чарівниками, пов'язаними з водяною нечистою силою, а самі млини — місцем їх перебування (про це мовиться у народних казках).

Звичай принесення данини воді і її жителям — водяникам, русалкам — відомий у всій Славії. Відмінності полягали лише у деталях — в одних місцевостях дари приносили навесні, в інших — восени, де-

[16] *Шеппинг Д.* Мифы славянского язычества.— М., 1849.— С. 103.
[17] *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 4.— С. 259.
[18] *Милорадович В.* Заметки по малорусской демонологии // Киевская старина. 1899 — № 8.— С. 13.
[19] Цит. за кн. : *Фаминцын А. С.* Божества древних славян.— СПб., 1884.— С. 36.
[20] *Шеппинг Д.* Мифы славянского язычества.— С. 110.
[21] *Богатырев П. Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья // Вопросы теории народного искусства.— М., 1971.— С. 207.
[22] *Иванов И.* Народные рассказы о домовом, лешем, водяном.— Харьков, 1891.— С. 39, 44; *Гнатюк В. М.* Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Українці.— С. 392.

інде вони пов'язувалися з будівництвом млина, мостів, гребель, або початком риболовецького сезону.

До недавнього часу в Україні побутував погляд, що потопаючого не треба рятувати. Іноді це трактували як жертву, яку собі бере річка. Того, хто купався опівдні або вночі, водяний затягав у своє царство. Рятувати потопаючого вважалося небезпечним, бо водяний міг розгніватися і через деякий час утопити того, хто відняв у нього здобич-офіру[23]. За довгої посухи із землі викопували трупи потопельників (а їх часто ховали на березі річок чи озер, де вони загинули) і кидали в річку.

У перелічених вище звичаях спостерігаємо не жертвопринесення у найвужчому значенні цього слова, тобто не так прояв культу, як магічні дії, і вужче — гіластичні обряди, тобто «кормлення-задобрювання» стихії.

Вода вважалася і використовувалася як засіб перевірки чистоти (нечистоти) душі. В Галичині для виявлення відьми кидали жінку у воду й дивилися, яка частина тіла найшвидше спливе — у відьми спливали стегна[24].

Із сказаного можна зробити висновок, що вода, її анімізований образ як стихії займав важливе місце у віруваннях і магічних практиках українців, а ширше — в слов'ян. Знак води за своєю семантикою антиномічний: ритуальне очищення, побажання здоров'я і наворожування хвороб ворогам; знак зв'язку між світом живих і померлих. Поліфункціональність, у якій застосовувалася вода, уявлення про неї як про місце існування великої кількості міфологічних істот, засвідчує дуже давнє, дохристиянське походження культу води і водної стихії.

Ольга ПОРІЦЬКА

Київ

[23] *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография.— М., 1991.— С. 416.
[24] *Гнатюк В.* Купанє й паленє відьм в Галичині // Матеріали до українсько-руської етнології. Т. XV.— Львів, 1912. Окр. відбиток.— С. 6.

ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ В МУЗИЧНИХ ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ

Фортепіанні твори галицьких композиторів для дітей — особлива сторінка української культури першої третини XX століття. На цей період припадає інтенсивний розвиток львівської фортепіанної школи. З успіхом концертують не тільки в Україні, а й зарубежем М. Колесса, В. Барвінський, Р. Савицький, Г. Левицька, Н. Нижанківський, Т. Шухевич та ряд інших музикантів. Високого рівня досягло навчання гри на фортепіано в Музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові та його численних філіалах.

Поява творів дитячого репертуару була викликана необхідністю закладення фундаменту для виховання юних талантів, забезпечення їх доступною за змістом та формою виконавською літературою. Саме тому як закономірність сприймається звернення композиторів до пісенного фольклору, що є не тільки інтонаційним провідником, а й основою образної системи: наявність у творі відомих мотивів завжди полегшувала сприймання музики. До речі, «фольклорна течія» виразно накреслилась у фортепіанних творах для дітей провідних композиторів-новаторів XX ст. Досить згадати, яке значне місце належить фольклорним елементам у фортепіанних мініатюрах «Мікрокосмос» Б. Бартока або ж у збірниках учнівських п'єс К. Орфа.

Звернення західноукраїнських композиторів до фольклорних джерел при створенні дитячого фортепіанного репертуару проявлялось на різних рівнях. Так, фортепіанні твори Н. Нижанківського, С. Людкеви-

ча, М. Колесси та В. Барвінського мають конкретне методичне спрямування щодо технічних прийомів та педагогічних завдань. Наприклад, особливого значення набувають обриси фактури, штрихове оформлення тематичного матеріалу. Проте технологічні прикмети не претендують на самодостатність: вони чітко підкорені програмному задумові. П'єси дитячого репертуару галицьких композиторів найчастіше звернені до привабливих для малят образів природи, рослинного і тваринного світу та святкових розваг. Більшість з них — це обробки народнопісенних зразків. Однак структура образного світу цих п'єс значно багатша, ніж народної пісні, завдяки технічним прийомам гри та тонкому інтонаційному переінтонуванню.

Твори львівських авторів дають широкий простір для визначення прийомів і принципів роботи з фольклорним матеріалом, його використання як образного мотиву та інтонаційного джерела. П'ять п'єс, контрастних за настроєм, стилістичним спрямуванням та підходом до фольклору, створено Н. Нижанківським. Так, «Марш горобчиків» — це своєрідна побутова сценка, гумористичний ескіз, побудований на звукозображальних ефектах, що відомі в західноєвропейській музиці ще від «Курки» Ж.-Ф. Рамо. Твір містить вдалу трансформацію ритмів та інтонацій стародавніх козацьких маршів, що переходять у мелодику жартівливих пісень з їх імітацією скоромовки (характерною є тематична спорідненість з народними піснями «Грицю, Грицю до роботи», «За городом качки пливуть», «Дівка в сінях стояла»). Своєрідний переспів народних зразків доповнено їх професійним переосмисленням — звучання наспіву подекуди збагачується витонченим хроматизованим супроводом. Загалом принцип монтажу різнорідних інтонаційних елементів (маршових, пісенно-ліричних, танцювальних), а також їх зіставлення (штрихові, фактурні) надають образному змістові п'єси гумористичного відтінку.

Дещо в іншому образному ключі сприймається «Староукраїнська пісня», в якій типізовано найбільш характерні звороти галицького сентиментального романсу другої половини XIX — початку XX століть. Це терцева та секстова втора, мелодичні секвенції, побудовані за ладовозмінним зіставленням ланок, виразний секстовий стрибок у момент кульмінації та «затягування» кадансів через перерваний зворот. Тобто стилістичні ознаки, перейняті від західноєвропейського романсу, були тут синтезовані з рядом особливостей української ліричної пісні.

Таке ж стилістичне підпорядкування спостерігаємо в «Коломийці», де типові ритмічні акценти дещо пом'якшуються завдяки застосуванню класичної моторної фактури. Тобто, з одного боку — спрощене відтворення ритмічних особливостей народного зразка, з другого — послідовне ускладнення фактурного викладу. Водночас п'єса містить майстерно інтерпретовані коломийкові інтонації — штрихові акценти на слабких долях (псевдосинкопи) та ознаки гуцульського ладу, що виявляється не в мелодичному контурі, як це поширено, а в щільній акордовій фактурі. Відзначимо характеристичні секундові поєднання тонів акордової вертикалі, що властива манері гри троїстих музик.

Зіставлення різних стильових манер музикування складає основу п'єси «Івасько грає на челью». Національна природа образу даного твору виражена не так через цитування чи наслідування фольклорних інтонацій, як через експресивну манеру ліричної пісенності, що яскраво характеризує традиції побутового музикування в Галичині. Примітними є, зокрема, виразні тематичні «збіги» з шостою прелюдією Ф. Шопена та «Елегією» Ж. Массне, які в середньому розділі наближаються до пісенно-романсових інтонацій.

Синтез культурних традицій, для яких об'єднуючим началом служать фольклорні джерела, спостерігаємо в п'єсі «Гавот ляльки». Це зразок стилізації — осмислення в національному контексті певних ознак старовинних європейських жанрів. В «Гавоті» відчутні виразні впливи таких українських танців як козачок, дергунець (ладові, рит-

мічні, фактурні аналогії). Народно-інтонаційна природа в зазначеному творі помітна чи не найбільше порівняно з іншими п'єсами цього своєрідного циклу. Водночас, ця п'єса відзначається сучасними композиторськими прийомами — відхиленнями у далекі тональності, мажорно-мінорними зіставленнями, що свідчить про намагання автора осмислити фольклорний матеріал з позицій сучасної йому естетики.

Подібний спосіб інтерпретації фольклорного зразка притаманний колисковій «Спи, Ксеню» М. Колесси — гуцульський ладовий колорит доповнено імпресіоністично вишуканою гармонічною мовою (дисонуюча вертикаль з розхитуванням функціональної основи). Для п'єси властивий споглядальний настрій, відсутній типовий для колискових розгойдувальний ритм, епізодична поява заколисуючої метро-ритмічної формули «гальмується» псевдосинкопою.

Цікавий «портретний» спосіб тлумачення народнопісенного зразка бачимо в творі М. Колесси «По дорозі». Мелодія-тема народної пісні трансформується композитором у відповідності до контексту — гротескного зображення химерної, вайлуватої постаті жука: ускладнюючись за рахунок фактурних прийомів, вона стає важкуватою і «незграбною». Як і в попередньому творі, автор активно використовує колористичні функції гармонічної мови — дисонантні політональні зіставлення, розмежовані в партіях правої та лівої руки.

До так званої фольклорної програмності відноситься дитяча п'єса С. Людкевича «Кізонька з колядою». Її аутентичний наспів — колядка «Возвеселімося всі разом, браття» укладається в романтичну фактуру (зокрема, принцип гармонізації наближений до творчості Р. Шумана). П'єса відтворює узагальнений пісенний образ, але водночас доповнена ефектами концертності — основну тему, викладену в простій двочастинній формі, змінюють дві патетичного настрою віртуозні варіації, у яких відбувається орнаментальне, декоративне збагачення початкового наспіву, поступова хроматизація фактури.

Яскравою самобутністю вирізняється серед дитячої фортепіанної літератури збірка п'єс для найменших «Наше сонечко грає на фортепіано» В. Барвінського. В її створенні композитор обрав близький своїй творчій індивідуальності й дуже вдячний для дитячого сприйняття шлях — обробки народних мелодій. В основу збірника (в 1935 р. вийшов з друку лише перший зошит, всього десять номерів), а також інших п'єс (ще вісім, що згодом були опубліковані разом з деякими творами попереднього видання) покладено мелодії дитячих пісень-забавлянок («Іди-іди дощику» — в п'єсі «Дощик», «Ой не коси бузьку сіна» — «Бузько», «Два півники» — «Півники молотять», «Вийди, вийди сонечко» — «Сонечко», «Сорока-ворона»), пісень-казок («Мишка та ведмідь», «Жучок та жучиха», «Комарик», «Горобчик», «Зайчик»)[1]. До цього різнохарактерного ряду ігрових епізодів органічно вплетено пісні календарно-обрядового циклу (гаївка «Їде, їде Зельман» у «Веснянці», щедрівка в «Зозульці»), сімейно-побутові («Колискова») та епічні («Думка»). Цікаво й винахідливо вирішує В. Барвінський спосіб подачі народної пісні. З одного боку — максимальне дотримання стилістики народнопісенної мелодії, з другого — її доповнення різнорідними жанрово-картинними елементами. Подекуди мелодія зазнає значної образної трансформації — наприклад, рекрутська пісня «Коли-м ішов з войни» у п'єсі «Телятко» набуває підкреслено жартівливого характеру. Загалом композитор використав багатий спектр звукозображальних та звуконаслідувальних прийомів, необхідних для зацікавлення дітей інструментальною музикою. Відповідно усталених традицій західноєвропейської (Р. Шуман) та російської (П. Чайковський) фортепіанної літератури для дітей автор послідовно дотримувався принципу програмності, образної рельєфності, зручності (лі-

[1] Мелодії та слова пісень, використані у фортепіанних п'єсах В. Барвінського для дітей, належать до широко відомих і зафіксовані в цілому ряді фольклористичних збірників, зокрема, К. Квітки, Й. Роздольського, С. Людкевича та ін.

нійності) фактурного викладу при яскравій мелодичній інтонації. Він майстерно застосовує прийоми акордового ущільнення та розрідження фортепіанної фактури, вільно інтерпретує типову для народних пісень ладову перемінність. Так, у творах з моторною, жвавою мелодією, як наприклад, «Дощик» чи «Сорока-ворона», використовується імпресіоністичний принцип колористичного забарвлення супроводу — світлотіньові переливи хроматичних елементів. Усе це утворює індивідуальний художній стиль, завдяки своєрідному авторському баченню фольклорного зразка. В. Барвінський, з одного боку, повністю чи частково зберігає інтонаційну структуру пісні, і саме фольклорне джерело диктує добір композиторських засобів, способи розвитку; а з другого — винахідливо застосовує певні фактурно-колористичні прийоми, що осучаснюють і збагачують народнопісенний матеріал. Зокрема, досить часто композитор досягає ефекту тональної роззосередженості. Для цього він надає перевагу ангемітонним мелодіям, уникає ввіднотонових ходів. Іноді підходить близько до дванадцятитонової діатоніки — «Веснянка» (тт. 22—29). Розхитування тональної опори та її варіювання спостерігається в п'єсах «Колискова» (тт. 7-14), «Мишка та ведмідь» (закінчення). Одним з найулюбленіших інтонаційних прийомів композитора є півтонове ковзання («Дощик», «Жучок та жучиха», «Комарик»): позбавлений пізньоромантичної експресивності, цей прийом є виключно колористичним, вплетеним у структуру гармонічної вертикалі (імпресіоністична манера звукопису).

Слід зауважити, що подібна трансформація народнопісенного зразка щільно поєднується з принципами програмності. Водночас В. Барвінський послідовно дотримується сюжетного способу тлумачення образу пісні. Так, враховуючи специфіку дитячого сприйняття, композитор театралізує простеньку мелодію в п'єсі «Мишка та ведмідь»: картинного ефекту появи ведмедя досягнуто завдяки контрастним динамічним та регістровим зіставленням. Варто зазначити смислову вагомість варіантного способу перевикладу пісенних інтонацій, що традиційно спонукають до певних інтонаційних узагальнень.

Таким чином, фортепіанні п'єси для дітей західноукраїнських композиторів першої третини XX століття засвідчують багате художнє розмаїття фольклорних мотивів — образних та інтонаційних. Переважно ці твори звернені до народнопісенної мелодики, що складає основу фортепіанного стилю ряду тогочасних галицьких композиторів. В індивідуальному авторському контексті фольклорний матеріал підпорядковано таким принципам: акцентування своєрідності народної мелодії (цитатне введення фольклорного зразка), що підпорядковує та окреслює фактуру, спосіб розгортання, форму твору; відтворення старогалицької традиційної пісні-романсу (стилізація фольклорного зразка); орієнтація на західноєвропейську романтичну дитячу музику з ефектними звуконаслідувальними прийомами і підвищеним емоційним тонусом. Виразовість пісенного мелосу висвітлюється та підсилюється сучасними прийомами композиторської техніки, колористичним трактуванням ладових зсувів в акордовій вертикалі супроводу (модернізація фольклорного зразка). Фортепіанні твори західноукраїнських композиторів для дітей є оригінальним і цінним внеском у європейську педагогічну літературу.

Оксана ФРАЙТ

Дрогобич

МІСЬКИЙ КОСТЮМ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Історія розвитку міського костюма Галичини тісно пов'язана з подібними процесами в Західній Європі. Він зазнавав еволюції залежно від подій, що відбувалися в суспільстві. У другій половині XIX ст. зміни в соціальному складі суспільства, технічний прогрес, концентрація населення у великих містах створили основу для завершення формування єдиного європейського міського костюма, що в різних країнах у тих чи інших соціальних прошарках мав свої національні риси [1]. Основні форми і лінії костюмів створювалися з врахуванням естетичних і моральних норм, художнього стилю досліджуваної епохи.

Нова доба в розвитку міського костюма Галичини почалася в умовах капіталістичного суспільства, зокрема після 1848 року [2]. Піднесення економіки, нові відкриття в галузі науки і техніки змінили соціальну структуру суспільства. Якщо у XVIII столітті моду формували при дворі, то в XIX столітті її диктує буржуазія, в руках якої зосередилися торгівля, багатство, влада. З привілеїв обраного суспільства вона перетворюється на моду широких верств міського населення. Проте це не змінює суті костюма, що відповідає стильовим особливостям кожного історичного періоду. Мода лише вносить часткові зміни, урізноманітнюючи зовнішні форми костюма в межах художнього стилю даного періоду. Одяг, як один з найрухливіших елементів усього комплексу мистецтва, що легко сприймає зовнішні впливи сусідніх культур, швидко реагує на всі зміни в моді [3].

Моделі, що виникали у країнах Західної Європи, одразу знаходили підтримку в буржуазних колах Галичини, яка стояла при владі й була законодавцем моди у містах. На неї орієнтувалося міське населення. Якщо костюм буржуазії мав загальноєвропейський характер, то вбрання середньозаможних і бідніших міщан було більш самобутнім, мало чітко виражений національний характер, що виявився в крої та оздобленні. Ця міщанська верства зберігає давній тип українського одягу [4]. Вбрання міського населення Галичини другої половини XIX століття відображало смаки вищих міських прошарків з одного боку, а з другого — національно-специфічні особливості, що склалися на даній території протягом століть. Представники середніх і бідніших верств міського населення Галичини — ремісники, дрібні купці, робітники були вихідцями з сільської місцевості й продовжували носити в місті традиційний костюм, що мав свої локальні особливості, помітні у вбранні незаможних міщан з різних етнографічних територій Галичини [5].

У другій половині XIX ст. відбувався процес укрупнення міст, де зосереджувалися промисловість й торгівля, зростала кількість міського населення. Серед великих центрів Східної Галичини виділялися такі промислові й культурні осередки як Львів, Дрогобич, Івано-Франківськ, Коломия, Тернопіль [6]. Костюм жителів цих міст був різноманітний щодо фасонів та силуету. Кожна соціальна верства займала певне місце в суспільстві й носила відповідний тип вбрання, де

[1] Див.: *Мерцалова М. Н.* История костюма.— М., 1972.— С. 139.
[2] Див.: Історія Української РСР— К., 1978.— Т. 3.— С. 451.
[3] Див.: *Воропай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис.— Мюнхен, 1966.— Т. 2.— С. 274.
[4] Див.: *Головацкий Я.* О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии.— СПб., 1868.— С. 22.
[5] Див.: *Матейко К. І.* Одяг // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва.— Львів, 1969.— С. 58-59; *Вагилевич І.* Бойки, русько-слов'янський люд у Галичині // Жовтень.— 1978.— № 612.— С. 117-130; *Kolberg O.* Pizemyskie. Zarys etnograficzny.— Kraków, 1891.— S. 243, Його ж. Pokucie.— Kraków, 1882—1889.— T. 1—4; *Kopernicki I.* O góralach ruskich w Galicji.— Kraków, 1889.
[6] Див.: Українська радянська енциклопедія.— К., 1984.— Т. 2, кн. 2.— С. 427, 430, 438-440, 453-455.

одяг виконував роль суспільного престижу. Класовий стан визначався модними туалетами, їх кількістю, коштовностями, вишуканістю та елегантністю крою, зробленого за останніми зразками європейської моди.

В цей час законодавцем жіночої моди в Європі залишається Франція. Перший французький ілюстрований журнал мод «Кабіне де Мод» («Cabinet des Modes») з'явився в 1785 р.[7], а з 1840 р. у Львові видається журнал «Dziennik mód Paryskich». Така мода була розрахована на жінок, які могли собі дозволити користуватися цими моделями. Їх замовлення і пошиття коштувало дорого і було доступне тільки певному колу. В місті існували майстерні французьких, англійських і місцевих кравців. Усі необхідні предмети туалету, дорогі тканини купували у приватних крамницях[8].

На підставі порівняльного аналізу фотографій з різних міст Галичини і деяких країн Західної Європи можна відзначити, що костюм галичан не поступався пишністю нарядів, модних аксесуарів перед такими ж західними взірцями. З 30-х років XIX ст. поряд з Францією та Англією сформувалися інші центри культури, такі як Австрія (до складу якої входила Галичина), Німеччина.

Художньою ознакою моди стилю рококо 40—60-х років стали спідниці на кринолінах, що надавало великі можливості для прийняття «благородної» осанки. Він перейняв з минулого всі ознаки пишноти, своєю шириною підкреслював велич. Виникнення криноліну в Європі пов'язують з іменем англійця Чарльза Фредеріка Ворта, якого вважають творцем моди другого рококо[9]. Копіювання стилів попередніх епох швидко поширилося по всій Європі. Німецький вчений і мандрівник Йоганн-Георг Коль, подорожуючи по Галичині, відзначав у своїх записках, що «тут (у Львові) як і в усій Польщі, одягаються тепер по-французьки або по-німецьки...»[10]. Жіночий костюм заможних галицьких міщанських верств 50—60-х рр., про що можна судити на основі фотографій, складався з сукні на широких кринолінах та щільно обтягуючого ліфа. Спідниці розчленовувалися оборками, мереживом. Цей декор подрібнював частини одягу, видозмінюючи його форми і лінії, що утворювалися з тканини. Декор на сукнях став рельєфним. Жінки старшого віку прикрашали такі сукні великими декоративними гудзиками. Нашивали їх спереду на ліф і спідницю, на котрій нараховувалося їх від 8 до 12. На початку 60-х років ширина кринолінів збільшується в діаметрі до 2,5—3 метрів. Заможні міщанки їх пишно декорують гудзиками — від лінії талії до низу спідниці. Зверху сукню прикрашав невеличкий білий комірець. Талію підкреслювали металеві паски з декоративними пряжками, інколи з геральдичними знаками[11].

Доповненням до костюма були надзвичайно різноманітні прикраси. На фотографіях того часу бачимо, що заможні жінки користувалися сережками, намистом, браслетами, пряжками, перстнями з великою кількістю коштовного каміння. Особливо цінувалися вироби з діамантів, що були ознакою заможності, звичайно, їх могла собі дозволити лише буржуазія. Недорогі прикраси, такі як брошки, ланцюжки, сережки, перстні носили повсякденно всі верстви міщан Галичини.

Зачіска відповідала стилю вбрання і мала нову форму — спереду робили невеликі завитки-бондо, а на потилиці розміщували пучок волосся, заплетений в коси, який вкладали в сітку. Великих зачісок не носили. Виходячи на вулицю, міщанки вдягали невеличкі капелюшки, прикрашені квітами і стрічками, що відповідали низьким зачіскам. Поверх сукні накидали легкі плащі темних кольорів і обов'язково

[7] Див.: Иллюстрированная энциклопедия моды.— Артия, 1987.— С. 19.
[8] Див.: *Грицак Е.* Назви українських фірм, фабрик та крамниць // Життя і Знання.— 1938.— № 1.— С. 21.
[9] Див.: Erika Thiel. Geschichte des Kostüms.— Berlin, 1980.— S. 342-352.
[10] Історія Львова в документах і матеріалах.— К., 1986.— С. 116.
[11] Див.: *Bartkiewich M.* Polski ubiór do 1864 r.— Wrocław, 1979.— S. 131.

брали парасольку (навіть у сонячні дні), по краях оздоблену мереживом або тороками.

Незважаючи на незручність дуже широких кринолінів, вони продовжують широко побутувати в 60-х роках у містах Галичини, визначаючи форму верхнього вбрання. Велике розповсюдження дістають різні накидки. Їх, як і сукні, прикрашають мереживом, вишивкою, що добре видно на фотографії. Національного характеру такому вбранню надавала вишита сорочка, одягнена під верхню накидку, з-під якої виглядають вишиті манжети і комірець. Вишивка в XIX ст. мала здебільшого рослинний характер. Хоч на сам малюнок впливають смаки замовників, які часто для копіювання використовують привозні товари з країн Західної Європи і Сходу, однак перевагу мають класичні зразки, що створюються у містах [12].

Кольорова гама костюмів залежала від сезону, призначення та віку. Дівчата носили більше світлі кольори, старші надавали перевагу темнішим відтінкам. Сукні чорного кольору мали спеціальне призначення. Прості чорні сукні на початку 60-х років були розповсюджені в жіночих нарядах Західної Галичини. Такий колір плаття, оздобленого невеликим білим комірцем, з розширеним донизу криноліном і широкими рукавами був символом жалоби [13]. Темні кольори використовували також для пошиття верхнього одягу, особливо для плащів, манто. Великий вибір тканини відповідав смакам і можливостям власника. Були поширені різні шовкові, шерстяні, бавовняні та льняні тканини, інколи в смуги або клітку.

Якщо тон жіночій моді в країнах Європи задавала Франція, то Англія з XVIII ст. починає з нею конкурувати, і не без успіху. Вона формує загальний вигляд чоловічого костюма нового часу. Чоловічий костюм буржуазної верхівки Галичини другої половини XIX ст. має загальноєвропейський вигляд. Коли в попередні епохи, особливо у XVII—XVIII ст., він змінювався досить часто, то з середини XIX ст. чоловічий костюм стабілізується, відбувається його спрощення. Форми одягу тепер визначаються доцільністю і пристосованістю до ділового способу життя. Навіть купці в цей час відмовляються від свого традиційного вбрання і замінюють каптан з суцільною спинкою, розширений донизу, на сюртук європейського зразка, під який одягають жилет і білу манішку. Такі елементи вбрання як рюшки з мереживом, жилети з парчевої тканини, пов'язані з пережитками минулого, зникають. З'являються прищепні форми — накрохмалений комір і манжети, що створюють враження дорогої білизни. Високий комір сорочки підтримує краватка. Найсвятковішим одягом вважається фрак — знак привілеї заможних міщан. Хорошому тону буржуазії відповідає костюм з дорогої тканини, біла сорочка з стоячим коміром, дорогоцінні запонки і шпильки. На кожній фотографії можна побачити міщанина з годинником, підвішеним на ланцюжку. Це дає підставу стверджувати, що він є необхідним доповненням до костюма того часу. Головні убори в урочистих випадках — шовкові циліндри.

Хоч верхи суспільства й носили вбрання на зразок західноєвропейської моди, проте одяг їх характеризується змішаним кроєм, де поєднуються традиційні елементи української свити, відрізної в талії з густими зборами і двобортного європейського сюртука. Комір, вилоги, поли нагадували кроєм двобортний сюртук, а спинка, з дрібними зборами була як у свити. Багаті купці носять модні пальта — короткі, прямого силуету з хутряним коміром або шуби. З часом сюртук за формою наближається до піджака. В 60-роках піджак поступово займає місце повсякденного вбрання, утворюючи разом з штанами і жилетом костюм — «трійку». Штани, жилет та піджак починають робити

[12] Див.: *Захарчук-Чугай Р. В.* Українська народна вишивка. Західні області УРСР.— К., 1988.— С. 44—45; *Колос С. Г.* Українське народне мистецтво. Вбрання.— К., 1961.— С. XIX.
[13] Див.: *Bartkiewicz M.* Polski ubiór do 1864 r.— S. 130—131.

з однієї тканини. Такий вигляд має костюм заможних міщан Галичини в цей період, про що свідчать фотографії, на яких вони зображені у парадному одязі чорного кольору. Цей колір, як бачимо, використовувався для урочистих подій. У повсякденному костюмі переважають різні відтінки темних кольорів. Значну роль у доповненнях до чоловічого вбрання відіграють модні аксесуари, що надають йому вишуканості, елегантності. В першу чергу це стосується рукавичок. Виходити з дому без рукавичок і циліндра було не прийнято. З собою також брали парасольку в негоду, або палицю.

Зміна моди в Галичині, судячи з фотографій, відбувається в 70-х роках XIX століття. В Німеччині та Середній Європі в цей час домінує модний жіночий силует стилю барокко [14]. В мистецтві Галичини, яка на той час розвивається в зоні австрійських і німецьких впливів, цей стиль також відчутний, але утворений своєрідним поєднанням з місцевими культурними традиціями. Вбрання пишно декорується вишивкою, тасьмою, гудзиками, доповнюється важкими воланами, а капелюшки оздоблюються штучними квітами, різними стрічками. Популярними в колах буржуазії були спідниці «полонез», що ззаду високо призбирувалися, а також з турнюром, які найбільшого розвитку досягли в другій половині 80-х років. Цей останній модний силует з'явився в Західній Європі в 1873 році й протримався в міських колах Галичини майже до 90-х років XIX ст.

Чоловічий костюм періоду 70—90-х років за основними складовими частинами не відрізняється від костюма попереднього десятиліття. У своїй основі чоловічий костюм не змінюється, з'являються лише нові деталі, матеріал, але не крій. Це може бути більша, або менша ширина піджака чи пальта, довжина та ширина низу штанів, певний фасон комірця, кількість гудзиків, ступінь приталеності за основними лініями силуету. Єдиним елементом костюма, що придавав йому національного характеру була вишита сорочка. Мода в основному зачіпає форму краватки. Остаточно визначається асортимент і колір чоловічого одягу.

Такі елементи традиційного вбрання як кунтуші та жупани продовжують у цей період побутувати в містах Західної Галичини як мундири [15]. Сукняні кунтуші, вбрані поверх жупана, підперезаного паском, зустрічаються в львівських міщан, зображених на фотографіях. Проте ці форми одягу вже вийшли з моди, і зустрічаються лише як парадне вбрання заможних міщан з малих міст та містечок Галичини [16].

Розвиток моди у другій половині XIX століття в містах Галичини проходить досить інтенсивно і зачіпає практично жіночий костюм, в той час, як форми міського чоловічого стабілізуються. На перше місце висувається його практичність. Це пояснюється передусім змінами, викликаними новим способом життя і естетичними ідеалами XIX століття.

На основі колекції дегеротипів і фотографій [17], що зображають заможних міщан з різних міст, можна стверджувати — міський костюм Галичини другої половини XIX століття мав загальноєвропейський характер, проте, розвивався на власній основі, мав свої національні особливості, що виявилися в формах крою, багатстві оздоблення, високому художньому рівні, емоційній насиченості українського костюма.

Лілія ШПИРАЛО

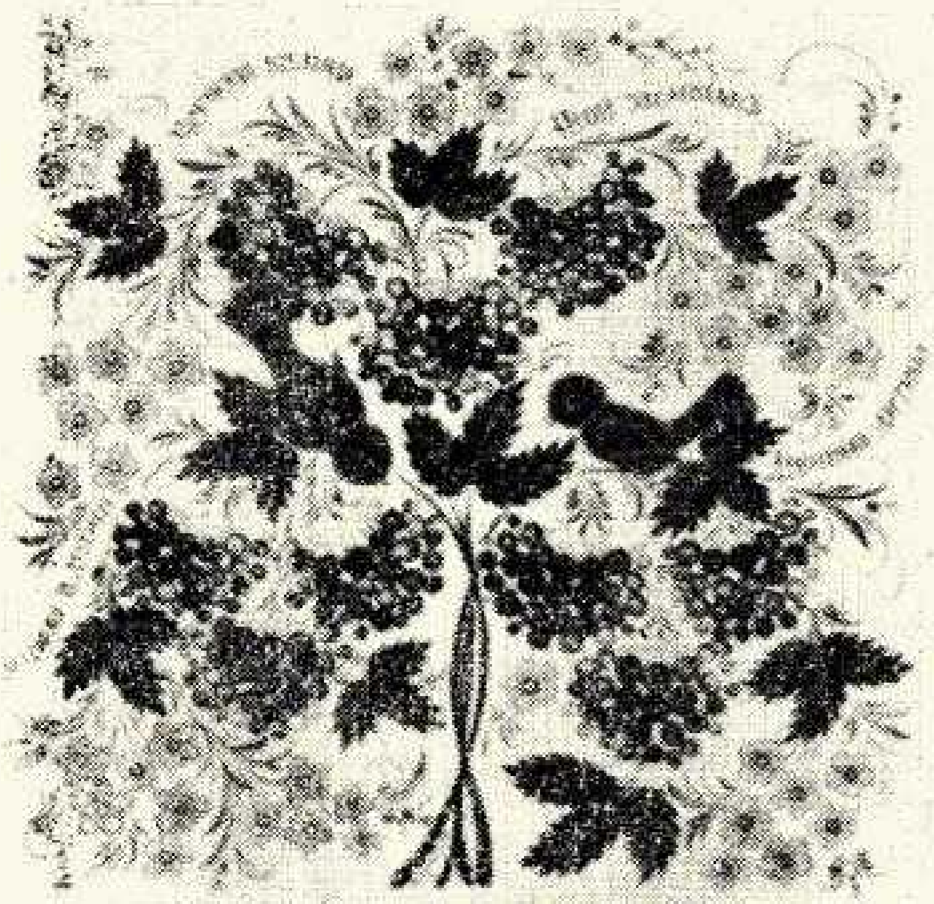
Львів

[14] Див.: Иллюстрированная энциклопедия моды.— С. 281.

[15] *Див.: Maria Gutkowska-Rychlewska.* Historia ubiorów.— Kraków, 1968.— S. 762—764.

[16] Див.: *Головацкий Я.* О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии.— СПб., 1877.— С. 12.

[17] Автор даної статті висловлює подяку сім'ї Рішняк з міста Львова за наданий фотоілюстративний матеріал, що допоміг у зображувальному аспекті подати історію розвитку міського костюма Галичини другої половини XIX ст.



НАРИСИ, ЕТЮДИ

ПИСАНКИ ОКСАНИ ЯРОШ

У далеких чужинах українці завжди були і залишаються патріотами своєї нації. Я часто дивуюся, коли одержую листи з Канади від панни Оксани Ярош. Дівчина народилася на чужині, але добре знає свій родовід. Це завдяки старанню матері — пані Богдани Ярош, яка походить зі Львівщини, дочка не зросла бур'яном на чужій землі, а розцвіла ніжною українською мальвою. Кожний лист Оксани написаний грамотно і цікаво, мовби вона зросла в Україні і ходила до української школи. Окрім англомовних шкіл, дівчина відвідувала й українську, а відтак і гімназійні Курси українознавства. Безперечно, заняття в школі забирали дуже багато часу, але Оксана була ще й активною учасницею оттавської пластової станиці та часто відвідувала табори, куди з'їжджалася молодь з різних держав і континентів, де живуть українці. Як дівчина з інтелігентної сім'ї, вона вчилася грати на фортеп'яно, але саме тому, що походить з українського роду, то навчилася грати й на бандурі. Не раз Оксанці та її братику Борисові розповідала матуся про славнозвісних українських кобзарів, про силу, яку мали їхні пісні. З пісні починається душа українця, а з писанки і вишивки — культура, історія.

Панна Оксана закінчила середню школу зі знанням англійської та французької мов і відразу вступила в Оттавський університет, де студіювала біологію. Згодом одержала звання бакалавра з відзнакою. До того ж, навчаючись в університеті, протягом двох років очолювала український студентський клуб, а потім стала активісткою в Пласті як вихователька.

Поступово панна Оксана торувала дорогу у велику науку, зокрема в «Мак Мастер Університет» у Гамільтоні отримала магістерку з мікробіології, а від 1989 року працювала над докторською роботою в галузі вірусології та іммунології, що нині майже закінчена. Однак її наукова праця не обмежується тільки потягом до знань, вона викладає на курсах та проводить лабораторні заняття в університеті, продовжує працювати виховательхою в Пласті в Гамільтоні. На свій молодий вік панна Оксана Ярош вже встигла багато зробити в науці. В час, коли Україну визнав світ як державу, вона, захистивши докторську дисертацію, плекає надію приїхати сюди працювати, адже тут так потрібні молоді вчені.

Я навмисне зупинився детально на Оксаниній біографії в науці, бо праця біолога хоч цікава та в ній мало лірики, а багато дослідів, спостережень. Усі роки у панни Оксани поряд крокують два захоплення: біологія і писанкарство. Одне одного доповнюють, ними вона живе.

— Писанка символізує життя наших піонерів,— говорить Оксана про одну з останніх робіт, присвячену 100-літтю поселення українців у Канаді. — Ось бачите: пшениця, типова українська церковця, поселення від прерій до гір, кленовий канадський листок з українським



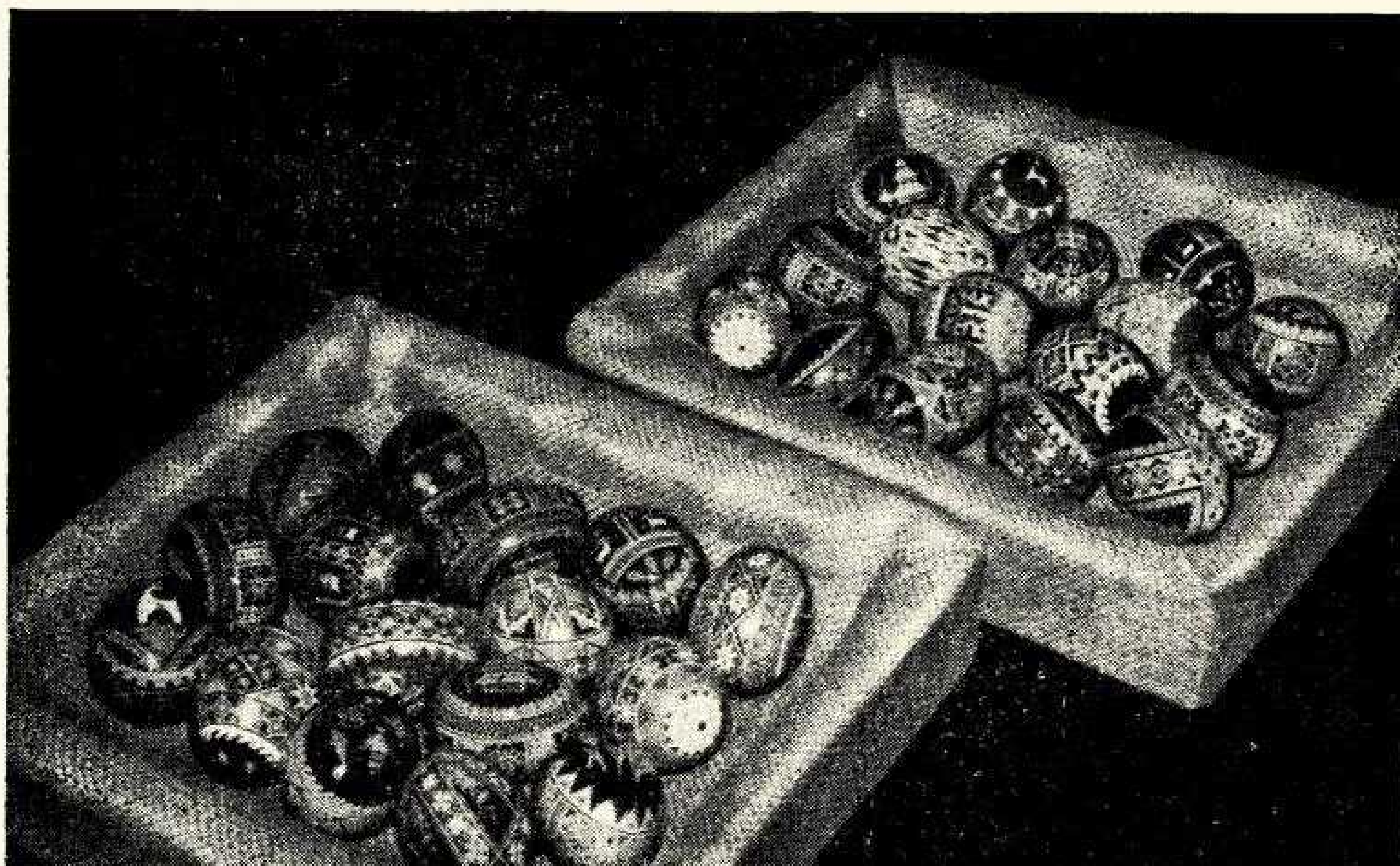
Писанкарка з Канади Оксана Ярош. Фото 1991.

тризубом, калина і білий цвіт так званої «трилiам», що росте в Канаді, а по однім і другім боці виробу залізнична лінія, де працювало дуже багато українців.

Це не просто писанка, а ціла книга, що відтворює історію українських емігрантів на далекій чужині. Здається, такий маленький виріб, а як багато зуміла розповісти молода майстриня з Канади. Справжній твір мистецтва, який можна порівняти з полотном художника, книгою письменника. Писанку оглядаєш годинами з великим захопленням. Її мені приніс у дарунок брат Оксани Ярош — Борис. Я поставив її поміж писанками славних космацьких, криворівнянських, корчинських, іллінецьких майстрів і вона заграла новими барвами.

Тішить мене, що з кожним роком, а я приглядаюсь до творчості Оксани Ярош понад п'ять років, помітно зростає її майстерність, набуває високого професіоналізму. Вона почала виготовляти писанки ще з п'яти років, то вже сьогодні добре відчувається її вправна рука. На початках юна майстриня пробувала, крім традиційних старих українських символів, зображувати машини, ракети, краєвиди, бо так хотілося мати на писанках щось своє. Але згодом зрозуміла: українська писанка не може бути з ракетою чи машиною. Все ж Україна — то чорнобривці і мальви, білені хати і вишневі садки, гнізда лелечі в солом'яних стріхах, пшеничне колосся, кетяги калини, і скільки б віків не минуло, до якого ступеня цивілізації вона не пішла б уперед, а в серці кожного її сина чи доньки залишиться саме такою. То ж не випадково на Оксаниних писанках — і розлив пшеничного колосся, і церковці та білені хатини. Все зображене найчастіше в обрамленні гуцульських писанкових орнаментів. Окремі серії складної її писанки присвячені 1000-літтю Християнства на Україні та 100-літтю поселення українців у Канаді. Одночасно вона дуже вдало пов'язує українські писанкові символи з ескімоськими краєвидами північних канадських льодовиків.

Вироби Оксани Ярош — високого гатунку. Колорит їхній різноманітний — червоне тло, що символізує радість життя, надію; бронзове, що уособлює землю, багату на дари полів; біле з чорним — пошана



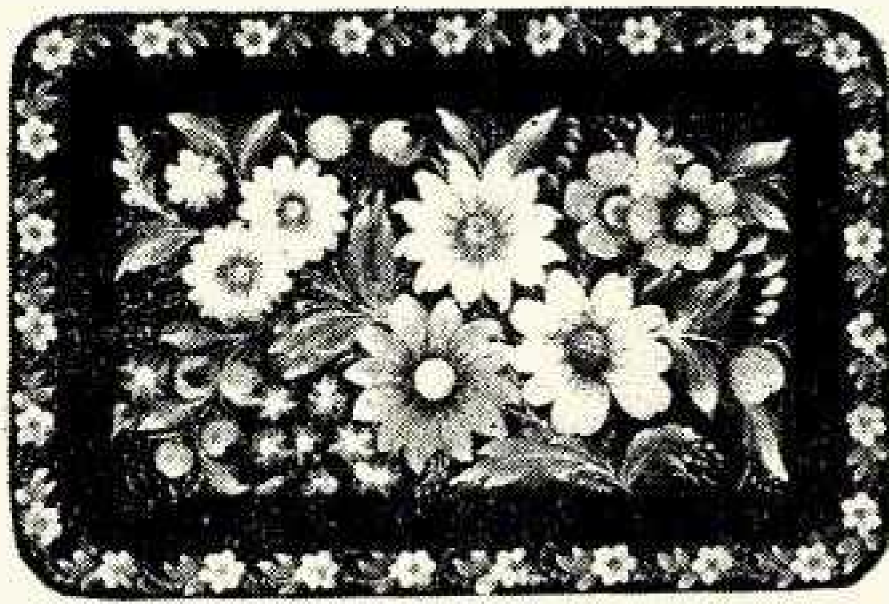
Писанки Оксани Ярош. Канада. Фото. 1991.

духів; а сполучення декількох барв — родинне щастя. Досить оригінально авторка в своїй творчості використовує мотиви риби, українського меандра, солярні знаки. Бо ж риба з давніх давен ототожнювалася з водою, а отже й вона є стародавнім українським символом життя і смерті, знаком щастя, здоров'я, а в християнстві й символом новохрещених. Вона щороку бере участь у Великодних виставках писанок по галереях та бібліотеках.

Писанки панни Оксани знаходяться не лише в приватних колекціях, але й в галереях Ніагари Фальс в Канаді, Бразилії. Вони експонувалися і на її персональних виставках в Оттаві та Гамільтоні з нагоди 100-ліття поселення українців у Канаді, а також Львові та Івано-Франківську. Так, виставка писанок в Гамільтоні мала назву «Досяги на майбутність: 100 років поселення українців у Канаді» і експонувалася одночасно з виставкою «Дух України» з музею українського мистецтва з Києва. Саме на ній панна Оксана отримала високу оцінку своїх творів не лише від численних глядачів, а й від управителів галереї. Це була своєрідна репетиція Оксани перед виїздом в Україну, де 2—7 вересня 1992 року вона брала участь у роботі першого Всеукраїнського з'їзду писанкарів, експонувала свої вироби та виголошувала доповідь про українські писанки на чужині.

Дмитро ПОЖОДЖУК

Івано-Франківської області
Космач.



ОГЛЯД, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

«ІСТОРІЯ ГУЦУЛЬЩИНИ» ЧІКАГСЬКОГО ВИДАННЯ

Микола Домашевський, д-р економ. наук.
Історія Гуцульщини (томи II—III.— Чікаго: Гуцульський дослідний інститут.— Т. II (1985).— 567 с.; т. III (1986).— 441 с.

Українські громадські заклади країн Заходу видали десятки томів краєзнавчої літератури, присвяченої певним регіонам, повітам і навіть окремим поселенням. Написані й редаговані на громадських засадах, видрукувані за допомогою головним чином приватних пожертв, ці праці містять величезний фактичний матеріал про події переважно XX ст., якими вони закарбувалися в пам'яті численних авторів. До цього жанру належить рецензоване видання Гуцульського дослідного інституту в США, заснованого 1974 р. Він знаходиться в Чікаго, тут працює близько 20 науковців, а монументальна «Історія» є їх головною спільною справою.

Перший том вийшов у світ ще 1975 року. Він подавав загальні відомості про Галицьку Гуцульщину й досі малодосліджені Буковинську й Закарпатську її частини, широкі розділи про гуцульські обряди, повір'я та традиції, фольклор, архітектуру, вжиткове мистецтво. Наводиться список усіх населених пунктів, що, за твердженням проф. Ф. Вовка, входять до Гуцульщини.

Головна складова II і III томів — історія міст і сіл, що містить 250 нарисів. Якщо деякі з них за браком відомостей обмежуються кількома рядками (наприклад, про села Арджел, Беня і Бистра в Сучавському повітрі та Сигітській окрузі Румунії, Бисків і Бісків у Путильському районі Чернівецької області, Біла Річка Верховинського і Верхнє Коломийського на Івано-Франківщині), то більшість оповідей налічує по кілька й кільканадцять сторінок тексту. Докладно висвітлюється географічна ситуація і межі поселення, походження його назви, головні віхи літопису, господарська характеристика, статистичні відомості, участь мешканців у військових діях, визвольних змаганнях тощо. З етнографічного погляду дуже цікаві виклади народних переказів, дані про етнічну й конфесійну структуру населення в хронологічній динаміці, його побут і звичаї, специфіку місцевого скотарства, рільництва та розмаїтих промислів, народного мистецтва, фундування церков, інших закладів культури тощо.

Стверджується, що перші поселення Гуцульщини (від кам'яного віку до татаро-монгольської навали) були пов'язані з освоєнням соляних родовищ. Саме в таких місцях розміщені Уторопи, Делятин, Іспас, Березів, Косів та інші. Новий етап — XIV—XV сторіччя, коли відроджуються запустілі поселення староруського часу та з'являються нові за рахунок свіжого припливу з сусідніх теренів України. На середину XVII ст. Гуцульщина була заселена в основному гуцулами й вихідцями з Поділля, що засвідчують типово українські прізвища мешканців. У ту добу в Яворові, наприклад, уже налічувалося 40 хат, Криворівні — 90, Ясенові — 100, Розтоках — 120, Ферескулі — 150, Ільцях — 236. У XVIII — XIX ст. колонізуються незайняті верхів'я долин Білого та Чорного Черемоша, Бистриці Надвірнянської, Прута та прилеглих до сіл гірських полонин. Хронологічно останні села та присілки з'явилися в середині XX ст.

Змістовні розділи «Історії» присвячені видатним діячам Гуцульщини минулого (т. II, с. 459-497) і сучасного (т. III, с. 335-374). Знаходимо дані, часом невідомі з інших джерел, про етнографічну діяльність посла на польський сейм Михайла Вахнюка (1888-1976) і мовознавця Василя Дем'янчука (1897-1938), які складали словники гуцульської говірки, про вчителя Миколу Колцуняка (1856—1891) — автора ряду етнографічних розвідок і чи не першої публікації про різьбярську родину Шкрібляків.



Герб Гуцульщини. Фото. 1993.

Географ Михайло Гуцуляк (1894—1976) зібрав і впорядкував багату колекцію гуцульського народного мистецтва, передану до Канадського національного музею в Оттаві. Видатні колекціонери народного мистецтва Євдокія та Дмитро Сороханюки відомі в США майстерним виготовленням гуцульських строїв і плеканням традицій народного танцю. Різнобічним майстром був Іван Свищук (1884-1944), якому належить різьблений і випалений на деревині кедра декор церков у Яремчі, Дорі, проект оздоблення вілли в гуцульському стилі, а також ряд акварелей і олій гуцульської тематики.

Дізнаємося про зв'язок з рідним краєм уродженців Гуцульщини — композитора Анатолія Кос-Анатольського, музикознавця Ариста Вирсти, співачки Наталі Семіон і її чоловіка, митця Петра Андрусіва, бандуриста Володимира Луціва, акторки Марії Слюсар-Соханівської, митців Темістокля Вирсти, Оленки Гердан та інших.

Серед уславлених майстрів ужиткового мистецтва подаються життєписи видатних ткачів Ольги й Петра Горбових, які все життя працювали в рідному Косові, а також багатьох майстрів, що плекали гуцульські традиції в еміграції. Це вишивальниці й творці народного костюма Марія Дмитренко, Параска Олексюк, Євдокія Сороханюк, писанкарка Анна Хромей, трембітар Василь Потєк, унікальний майстер виготовлення лижв Андрій Косило, автор вертепного дійства «Вифлеємськими іграми» та численних коломийок Гаврило Климпуш і багато інших.

У третьому томі вміщено нарис Петра Шекерика-Доників (гуцульською говіркою) «Як відбувається коляда у гуцулів» (с. 279-294), а також коротенькі розділи про вироблювання полотна й писанки, з влучною характеристикою відмінностей у писанкарстві Космача, Рожнова, Замагори та інших сіл.

У написанні «Історії» брали участь сотні осіб, яким Гуцульський дослідний інститут розсилав запитальники та згодом опрацьовував і узагальнював отримані відповіді. Використано широке коло літературних джерел, у тому числі видання Києва та Львова. Приваблює прагнення М. Домашевського (він, до речі, є водночас і редактором журналу «Гуцулія», що від 1966 р. видається в Чікаго) до об'єктивного висвітлення, можливо, найтрагічнішого періоду в історії Гуцульщини — радянського. За це дехто навіть закидав йому свого часу «радянофільство».

Серед численних додатків у довідковому апараті особливо цікаві українському читачеві покажчик «Гуцульська преса», що висвітлює періодичні видання краю (та про край) різними мовами від 1918 р. до наших днів, а також покажчик християнських церков на Гуцульщині, де знаходимо стислі відомості про близько півтори сотні пам'яток. У щедрому ілюстративному ряді багато знімків етнографічної тематики, точно датованих із зазначенням місцевостей. «Історія» вийшла в світ у м'якій обкладинці, мистецьки виконаній Петром Андрусівим.

Триває робота на IV-м томом, в якому планується показати внесок гуцулів у різні галузі української культури, науки, гуцульську тематику у літературі та мистецтві сусідніх народів, опублікувати повну бібліографію Гуцульщини.

Відомий українознавець, професор Вашінгтонського д. к. та Іллінойського університетів д-р Джеймс Мейс, автор предмови до «Історії Гуцульщини», назвав її «неоціненним внеском для нашого розуміння однієї з найчарівніших етнічних груп, які витворила за всі віки Європейська цивілізація». Ця подвижницька праця, звичайно, не могла обійтися без окремих недоглядів, неточностей, повторів і певних кліше в однотипних структурних підрозділах тисячосторінкового тексту. Проте головне її значення — в опрацюванні колосальної унікальної інформації, яка стала тепер доступною для науковців і широкого загалу. Перевидання цих томів в Україні додало б чікагській «Історії Гуцульщини» сотні тисяч нових вдячних читачів.

Михайло СЕЛІВАЧОВ

Чікаго-Київ

* * *

Перебуваючи у відрядженні в США, довелося мені побувати в Гуцульському Дослідному інституті м. Чікаго. Саме тут мою увагу привернула велика тритомна монографія історико-етнографічного характеру про Гуцульщину (під загальною редакцією д-ра М. Домашевського), серед колективу авторів якої прочитав імена проф. В. Шухевича, д-рів Р. Климкевича, В. Стефурака, Н. Шумади та інших учених української діаспори. У виданій в той же час в Україні колективній праці науковців Львівського відділення ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР («Гуцульщина».— К., Наук. думка, 1987) про тритомну монографію із США не згадується й словом. Тому хочеться докладніше розповісти українському читачеві про працю їх земляків за океаном.

У першому томі монографії подається історико-етнографічна характеристика краю з детальною картою кордонів, а також список усіх населених пунктів, що, на підставі тверджень проф. Ф. Вовка, входять до територіального складу Гуцульщини. Тут же вміщено розділ, присвячений історичній розвідці про прапор та герб краю. Виходячи з давніх історичних та геральдичних традицій Галицької, Буковинської та Закарпатської Гуцульщини, автор (д-р Р. Климкевич) пропонує свій варіант герба цілого краю, об'єднавши на одному щиті три історичні земські герби Гуцульщини — чорну галку княжо-королівського Галича (XIV ст.), голову чорного тура княжої Буковини (XIV ст.) та герб Мараморошської жупи (1748 р.). Тут подаємо остаточний гербопис.

«Гербовий щит розділений, а горішне півполе розколене. В першому (горішньо-правому) срібному чвертьполі на зеленій землі чорна галка у зльоті (з розгорненими крилами) в червоному озброєнні (дзьоб, ноги і кигті), з червоним перстнем у дзьобі та увінчана червоною короною. В другому (горішньо-лівому) червоному чвертьполі золота турова голова срібно озброєна (роги) й оязичена та супроводжена вгорі срібною шестираменною зіркою, правобіч також рожею, а лівобіч таким же півмісяцем ріжками вправо. Долішне півполе розділене. В горішньому срібному чвертьполі на зеленій землі між двома зеленими смереками з чорними стовбурами півокругла зелена гора з відкритою срібною печерою, в якій два чорно вдягнені, стоячі й звернені до себе гірники з чорними молотами в піднятих правицях, а на її шпилі гірський цап у червоному озброєнні (роги й копита). В долішньому блакитному чвертьполі чотири срібні хвилясто-поземі смуги» (Т. I.— С. 47).

Виконаний художником П. Андрусівим, цей герб був затверджений у 1972 році на засіданні Конференції Гуцульських Товариств Америки і Канади.

Звичайно, про доцільність такого герба та зелено-біло-червоного прапора можна було б посперечатися, але віддаймо належне людям, які, перебуваючи за межами України, мріяли побачити свій край вільним і наділеним символами державності.

В першому томі подано обширний матеріал, присвячений духовній та матеріальній культурі гуцулів. Тут описано обряди, повір'я, традиції, що «тісно пов'язані з життям жителя гірського краю й супроводять його від народження аж до смерті» — родини — ритуал хрещення — гуцульське весілля — похоронні звичаї. Приділена увага й пісенній творчості народу — опубліковано давні коломийки та співанки з сіл Микуличина, Жаб'є, Криворівні, Яворова, Космача, Соколівки. Подибуємо також розділи, присвячені дерев'яній архітектурі, різьбленню по дереву, гончарству, полонинському господарству.

В одному з великих розділів знаходимо життєписи визначних гуцульських діячів минулого, «що своєю відданою працею на громадсько-політичному полі, своїм патріотизмом та самовідреченням заважили у великій мірі на історичних подіях їхньої вужчої, а так улюбленої Батьківщини — Гуцульщини» — Василь Баюрак, Олекса Довбуш, Лук'ян Кобилиця, Юрій Федькович, Марко Черемшина, Юра Шкрібляк та багато інших.

В другому та третьому томах зафіксовано історію окремих гуцульських поселень, а це 255 міст та містечок, селищ, сіл та присілків, які знаходяться на території Галицької, Буковинської та Закарпатської Гуцульщини. Другий том вміщує за алфавітним порядком опис місцевостей від села Андреківське по Нижній Яловець. Третій — продовжує історію міст і сіл, завершуючись описом села Ясиня. Подаючи історію гуцульських поселень, автор (д-р М. Домашевський) користувався архівними та давніми літературними джерелами, що вказували на час заснування ряду міст і сіл, а також й сучасними матеріалами, які друкувались на Україні (зокрема «Історія міст і сіл УРСР»). Однак, намагаючись критично осмислити останні джерела, вказує як на

позитивні, так і негативні зміни, які відбувались у зазначений період у гуцульських селах.

У другому томі привертає увагу невеликий, але науково точно опрацьований розділ про бойові дії УПА на Гуцульщині. А в третьому — розділи «Спортові товариства «Каменярі» на Галицькій Гуцульщині» та «Гуцульські товариства в діяспорі» — в Буффало, Філадельфії, Клівленді, Дейтройті, Чікаго із зазначенням історії діяльності кожного з них і переліком найбільш відомих сучасних діячів — патріотів свого улюбленого, хоч і далекого краю.

До позитивних сторін видання хочеться віднести й те, що воно добре проілюстроване рядом світлин з родинних альбомів, що дають широке уявлення про життя та побут на Гуцульщині кінця XIX — 40-х років XX ст. та в еміграції — Німеччині, Канаді, США.

Незважаючи на певні огріхи, перевантаження описовістю та елементами побутовізму, а часами й малонауковою достовірністю окремих статей, ще однією позитивною стороною цієї колективної праці є те, що всі три томи «Історії Гуцульщини» писали самі гуцули. Тим паче, що, не маючи можливості самим побувати в рідних оселях та гірських поселеннях, ці люди з пам'яті та архівно-літературних джерел творили історію свого краю із зазначенням важливих даних та історичних подій, дотичних їхнього рідного села чи міста. І тому «Історія Гуцульщини» є гуцульською» — зазначено в передмові до третього тому.

Дана праця є суттєвим внеском у скарбницю історико-етнографічних досліджень України й зокрема Карпатського краю. Адже після фундаментальної праці В. Шухевича «Гуцульщина», виданої ще наприкінці минулого століття, та вищезгадуваної колективної монографії львівських істориків та етнографів нашого часу, ця праця висвітлює ще ряд різноманітних аспектів з життя та побуту гуцулів. І з нею із зацікавленням ознайомляться не лише етнографи, фольклористи, мовознавці та історики, а й усі, кого цікавить побут та культура населення даного регіону.

Ярослав КРАВЧЕНКО

Львів

ПЕРША ЛАСТІВКА

Фольклор українців поза межами України. Збірник статей.— К., 1992.— 190 с.

Серпень 1992 року назавжди залишиться в історії культури України: саме тоді у Києві кілька днів працював перший Всесвітній форум українців. Цій знаменній події присвятили свої наукові розвідки автори книги «Фольклор українців поза межами України». З самої назви видно, що науковці об'єднали зусилля для дослідження процесів народнопоетичної творчості українців діаспори. Статті і матеріали до збірника запропонували відомі вчені Франції (А. Вірста), Канади (Б. Медвідський), Чехо-Словаччини (М. Мушинка), Польщі (С. Заброварний), Хорватії (Л. Маркс), Литви (С. Баркаускас), України (В. І. Наулко, С. Й. Грица, Л. Ю. Мушкетик, Я. Г. Пилинський, Л. К. Вахніна, О. Г. Микитенко, В. Є. Шабліовський, Г. В. Довженок).

Книга справляє приємне враження широким спектром досліджуваних проблем, методом їх розробки, вдалим компонуванням, що дозволяє поступово увійти в коло питань, які постають при вивченні фольклору українського зарубіжжя.

Відкриває збірник передмова Н. Шумади. У ній, зокрема, зазначається, що підготовлені матеріали є першою спробою із запланованої серії видань, метою яких є послідовне опрацювання теоретичних проблем фольклору української діаспори, які донедавна із зрозумілих

причин навіть не ставились. Невелика за обсягом стаття В. Наулка важлива з погляду поданої інформації про чисельність українців, які проживають за межами батьківщини. А. Вірста у своїй статті знайомить читача з виданнями української народної творчості, які вийшли за межами України. Він поділяє їх на кілька груп — від суто наукових до популяризаторських. Серед перших виділяється серійне видання, аналогів якому немає у світовій науці: видрукування у США і Канаді 8 томів (із запланованих 15) народних українських мелодій; на сьогодні у розпорядженні видавців знаходиться 11447 занотованих пісень. До матеріалів додається 8 покажчиків: джерел, територіального поширення, жанрів, багатоголосся і інструментів, ритмів, мелодій, форм, початкових слів пісенних текстів. На думку автора, покажчики «є також основою і поштовхом для дальших детальних дослідів українських мелодій в усіх цих напрямах» (с. 15).

У статті С. Грици під аналітичним кутом зору розглядаються питання функціонування української іммігрантської пісні у іномовному та іноетнокультурному середовищі — в даному випадку англомовній Канаді. Привертають увагу міркування дослідниці про два типи факторів: стабілізуючі, що зумовлюють відтворення української пісенної традиції у іноетнічному оточенні, і деконструктивні, які призводять до стирання з фольклорної пам'яті механізмів збереження автохтонної національної культури. Розширює наукові горизонти і зближення дослідницею творення структурних особливостей українського менталітету, опосередкованого у народній творчості, з генетичною спадкоємністю (с. 23—25).

В. Медвідський розпочинає своє дослідження такою ретроспективною тезою: «Переміщений на Американський континент фольклор зазнав значних змін і травм у порівнянні із тим типом чи аспектом фольклору, що залишився на європейському материку» (с. 41). Дана теза перевіряється у статті грунтовним аналізом української епічної прози. Його результати недвозначно засвідчують: побутування казки і народної оповіді серед наступних поколінь українців Канади видається проблематичним.

У науковій розвідці Л. Мушкетик йдеться про своєрідність української народної творчості в угорському етнокультурному контексті. Стаття викликає інтерес показом тристоронніх — українсько-угорсько-словацьких — взаємовпливів на різних рівнях фольклорної культури.

Для визначення ролі фольклору у духовному житті української молоді Східної Словаччини М. Мушинка розробив спеціальну анкету з 26 пунктів і запропонував її учням 14—19 років. З відповідей респондентів виходить, що українська народна культура у різних пропорціях відносно конкретних жанрів продовжує цікавити українську молодь Словаччини; якщо ж брати до уваги сучасну естрадну українську пісню, то, за висновком автора, «українська молодь на Східній Словаччині має нахил до словацької та чеської музики, а модерну музику свого власного народу не знає взагалі» (с. 76).

Пісенну творчість українського населення Чехо-Словаччини розглядає і Я. Пилинський. Він послідовно проаналізував пісенні жанри українців Пряшівщини — від календарно-обрядових до жартівливих ліричних. Кожен фахівець або просто залюблений у народну пісню, враховуючи матеріал статті, може провести свої аналогії з українською пісенною творчістю метрополії.

У двох взаємодоповнюючих статтях — Л. Вахніної і С. Заброварного — висвітлюються суттєві аспекти культури української діаспори у Польщі. Л. Вахніна наводить приклади примусового «сполячування» українського населення адміністративними структурами у повоєнні роки і вважає, що в таких суспільних умовах «фольклор став одним з чинників самореалізації їх (українців — Ф. Є.) культурних потреб та яскравим виявом їх національної самосвідомості» (с. 96). Проблема етнічної самоідентифікації українського населення Польщі,

яке пережило горезвісну асиміляторську акцію «Вісла», спеціально досліджується С. Забороварним за наслідками анкетування.

Стаття О. Микитенко дозволяє скласти грунтовне уявлення не тільки про вивчення народної творчості українців-русинів Югославії (хоча назва роботи визначає саме такий аспект), але й про появу русинів, які є нащадками «білих хорватів», у межах майбутньої (нині уже минулої) Югославії. З наукових праць, де розглядається фольклор українців-русинів, на думку О. Микитенко, особливе значення мають дослідження і публікації «русинознавчих» матеріалів В. Гнатюка, Д. Біндаса, О. Костельника, В. Жганця, О. Тимка, М. Мушинки та ін. В. Шабліовський на казковому матеріалі української діаспори (головним чином Чехо-Словаччини та Румунії) розробляє питання філософського, соціального, морального та естетичного значення художньої картини світу, змодельованої засобами казкового епосу.

О. Микитенко переклала з сербохорватської статтю колеги з Загреба Л. Маркс, в якій подаються наслідки осмислення експедиційного матеріалу — сучасних записів казок і переказів українців хорватського села Каниже. Л. Маркс наводить і аналізує варіанти побутових казок, кількох переказів, характеризує особливості подання сюжетів, ставлення до них інформаторів тощо.

У широкому культурному плані розглядає духовне життя українців у Литві С. Баркаускас: від перебування у Вільнюсі Я. Головацького, Й. Кунцевича і Т. Г. Шевченка до сучасних українських ансамблів, хорів, Товариств і Громад, зокрема «Громади українців Литви» (ГУЛ), створеної у жовтні 1989 року.

Здавалося б, найкраще досліджений фольклор українців, що мешкають у Росії, оскільки між нещодавніми республіками не було кордонів, фольклорні культури українців і росіян, як і мови, споріднені і т. ін. Проте, як доводить у своїй статті Г. Довженок, народна творчість численних українських поселень, які виникли у Росії внаслідок «аграрних» переміщень та кількох хвиль депортацій у роки масового терору, майже не вивчалась. Виняток становить збірка «Фольклор Дальноречья» (Владивосток, 1986) та підготовлений до друку український том у серійному виданні «Памятники фольклора народов Сибири и дальнего Востока». Розпочаті в останні роки експедиційні роботи в українських селах Росії вселяють надію на можливість хоча б частково надолужити згаяне.

Нами визначені основні дослідницькі напрямки всіх статей. У своїх працях, як підсумовує Н. С. Шумада, вчені «відзначають різні ступені етнічної свідомості, а, значить, і розуміння необхідності плекати свою культурну самобутність, зберігати мову, народнопобутові традиції і народнопоетичні надбання, але поспіль підкреслюють, що фіксація фактичних даних переконує: фольклорна пам'ять серед українців різних регіонів, що не входили до складу колишнього Радянського Союзу, жива» (с. 7). До цього висновку додамо ще кілька міркувань.

Дослідження, як ми переконались, репрезентують різнопланові аналітичні підходи до об'єктів вивчення: від багатоаспектних теоретичних розробок до анкетування і експедиційних спостережень. На перших порах таке, сказати б, стереоскопічне охоплення української народнопоетичної культури у іноетнічному середовищі, безумовно, має рацію. Разом з тим відчувається необхідність у виробленні конкретних методик та загальної методології подібних досліджень, що дозволяло б створювати типологічні узагальнюючі праці і виробляти рекомендації відносно збереження і розвитку діаспорних культур на міжнародному рівні. Сподіваємось, що і розглянутий збірник буде корисним у пошуках оптимальних методологічних засад, як і, до речі, досвід творчої співдружності науковців різних країн.

Статті книги, окрім виразно окресленого наукового інструментарію, цікаві і з боку термінологічного апарату. Розв'язання тих чи

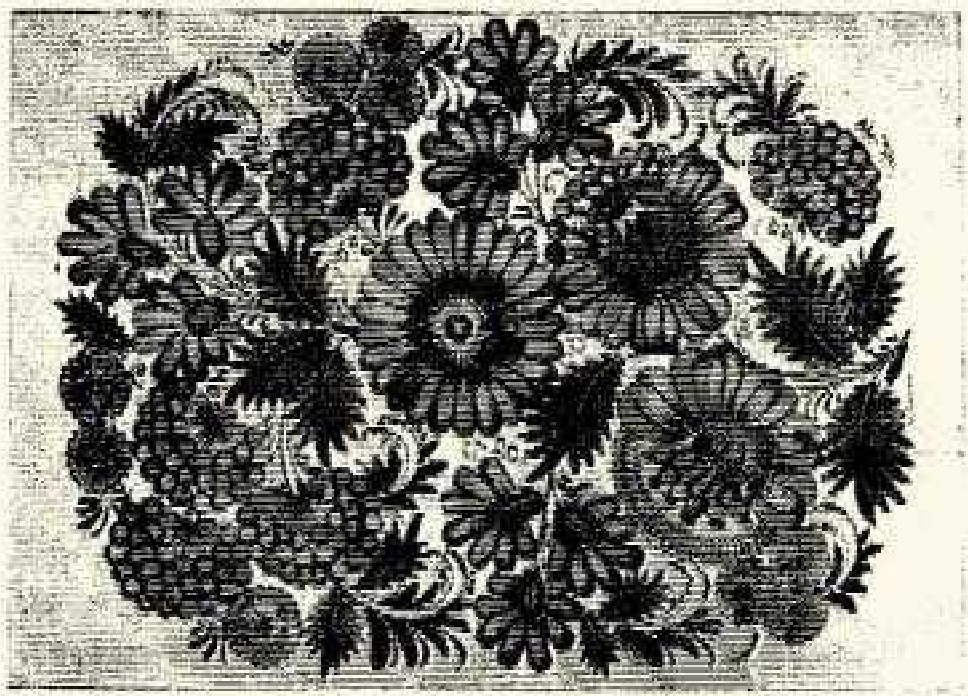
інших проблем ентокультурного життя діаспори викликає необхідність у виробленні відповідних понять, таких як, наприклад, метрополія, діаспора, міграція, мігрант, етнокультура, етнофор, трансфер, інтеграція, дивергенція, дифузія, інтерференція, менталітет, ідентитет тощо. Збірник гарно ілюстрований зразками діаспорного українського фольклору; деякі з них мають не тільки художню цінність, але і значення історичного факту.

Хочеться вірити, що статті і матеріали, коротко охарактеризовані у цих нотатках, займуть належне місце у новій галузі української культурології — діаспорознавстві.

Федір ЄВСЕЄВ

Ніжин





З НАШОЇ ПОШТИ

ПОЕЗІЯ ІВАНА БАГРЯНОГО В МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Ім'я Івана Багряного — громадського діяча і письменника, що з пошаною вимовляється всюди, де живуть українці, лише нещодавно стало відоме і в отчому краї. Всього кілька років тому почали з'являтися перші статті і спогади про нього, були опубліковані його романи — «Сад Гетсиманський», «Тигролови», «Людина біжить над прірвою», що тільки тепер стали відомі в Україні. На жаль, це лише незначна частина великої літературної спадщини митця, зустрічі з вітчизняним читачем ще чекають його поетичні твори і драматургія; майже невідома у нас його публіцистика. Так само чекають своїх дослідників і сторінки біографії Івана Багряного. У нашому літературознавстві більш-менш висвітлено переважно радянський період його творчого шляху, період сталінських репресій. Майже двадцятирічне життя Івана Багряного за кордоном відоме значно менше. Тому великий інтерес у цьому плані викликають матеріали, вміщені у збірнику, присвяченому ювілею (1950—1965) організації Демократичної української молоді, до створення і діяльності якої був причетний в повоєнні роки Іван Багряний. Вони допомагають виразніше уявити обсяг діяльності письменника в контексті української культури діаспори.

Як відомо, у 1943 році Іван Багряний виїздить з рідної Слобожанщини на захід,— спочатку до Галичини, де встановлює зв'язок з УПА і працює у одному з її відділів, а потім до Австрії і пізніше до Німеччини, де разом з іншими письменниками створює Мистецький Український Рух (МУР), що ставить метою пропаганду української культури, засновує і довгий час редагує газету «Українські вісті», з часу заснування Української національної ради стає її членом, потім — від 1952 по 1962 р. — її головою, а згодом (аж до смерті) — віце-президентом. Водночас з-під його пера виходять твори для дітей — «Казка про лелек», «Телефон», сатира «Антон Біда-герой труда», ряд поетичних творів, політичний трактат «Наші позиції», ряд статей про розвиток української демократії, політичних памфлетів («Дніпро впадає в Чорне море», «Чуєш, світе», «Сталінські апельсини» та ін.). Багряний знаходиться серед тих, хто започатковує міжнародний український молодіжний рух, ставить проблему заснування організації української молоді, покликану не лише зберегти у молодшого покоління, що пройшло через фашистські концтабори і опинилося на чужині, любов до рідного краю, але й «мобілізації всієї молоді до боротьби за українську ідею». Ці його слова були виголошені в доповіді «Молодь Великої України і наші завдання» в Мюнхені в 1946 році, ще раз прозвучали у його статті в журналі «Наші будні» (№ 5, 1949), спричинивши, як потім зазначав публіцист Мар'ян Дальній у статті «Одумівські будні» (журнал «Молода Україна», № 4—5, 1952), «без дальшої дискусії до постання ОДУМ'у в США, а після і в інших країнах».

Іван Багряний пильно стежив за діяльністю цієї організації, його урочисто зустрічали її члени під час поїздки по США і Канаді, здійсненої, незважаючи на тяжкий стан здоров'я, в 1959 році. Він прислужився їй як митець, ставши в 1954 році переможцем конкурсу на кращі тексти гімну і маршу Організації демократичної молоді, що були покладені на музику двома відомими композиторами української діаспори — Григорієм Китастим та Миколою Фоменком. Вперше вони прозвучали на зустрічі одумівців Канади і США в Торонто, де їх виконав хор Детройтської філії, яким керував тоді Григорій Китастий. Ці твори заслуговують на розгляд не лише за їх художню цінність, але й тому, що є типовими зразками практично невідомої у нас сьогодні музичної культури української діаспори. Крім того, вони доповнюють наше уявлення про літературну творчість І. Багряного. Адже на сьогодні маємо дуже мало грунтовних літературознавчих розвідок про філософські, ідейно-естетичні аспекти творчості Івана Багряного, жде ще свого дослідника і тема «Іван Багряний і музика». А тим часом у ще мало дослідженій поезії Багряного знаходимо чимало цінних творів, написаних під впливом народної пісні. Звертає на себе увагу пісня як засіб характеристики у «Тигроловах» та «Саду Гетсиманському». Цікавим є «музичний» епізод і у п'єсі «Розгром», що набуває досить символічного значення: німецький офіцер (дія п'єси відбувається у роки війни в Україні), в суперечці з українською інтелігенткою Ольгою, прагнучи показати, як добре він обізнаний з українською культурою, її музикою, сідає за фортепіано і грає... «Боже, царя храни»! Епізод, що попри все інше свідчить ще й про рівень поінформованості світу про Україну, її культуру тих часів, коли Україна дійсно була на задвірках російської імперії, і культура її, за влучним висловом Ліни Костенко, була «заблокована» — як від власного народу, так і від світу....

Очевидно, така увага до музики не була випадковою з боку письменника: сам він добре знав і цінував класичну музику. Дружина його співала в хорі української пісні, що пропагував її кращі здобутки у повоєнній Німеччині; музичну освіту одержала донька Роксолана, хоч і обрала собі фах філолога. Тож не випадково, що вплив музики позначився на багатьох і прозових (згадаймо хоча б «симфонічно» виписаний епізод битви в повісті «Огненне коло») та поетичних його творах, що привертали увагу багатьох композиторів за межами України, і гідно репрезентували там українську музичну культуру. З цього погляду досить показові постаті творців пісень на слова Багряного — Григорія Китастого та Миколи Фоменка.

Григорій Китастий народився 17 січня 1907 року в місті Кобеляках на Полтавщині в співучій козацькій родині. Навчався в Полтавському музичному технікумі (тепер — училище) на вокально-хоровому відділі. Тодішній директор технікуму— композитор і диригент Федір Попадич (згодом репресований) керував ще й Полтавською хоровою капелою, яку спочатку відвідував, а потім почав і диригувати її концертними виступами Г. Китастий. В цей же час він був активно пов'язаний з роботою Полтавської капели бандуристів, якою керував Гнат Хоткевич. Після закінчення технікуму в 1926 році Г. Китастий вступає до Київської консерваторії, де після закінчення хормейстерського відділу продовжує освіту на композиторському (під керівництвом Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Д. Любомирського). З 1933 року після об'єднання Київської і Полтавської капел бандуристів Китастий стає спочатку концертмейстером, потім заступником мистецького керівника Державної капели, починає в цей час і свою кобзарську діяльність, часто виступає в ансамблі із своїми братами — Іваном та Миколою, що теж були гарними бандуристами (згодом стали жертвами репресій). З початком війни багато бандуристів капели загинуло на фронті, частина (в тому числі Г. Китастий) потрапили у фашистський полон, у якому Г. Китастому все ж вдається зберегти основне ядро капели. Потім, після тривалих поневірянь, капела осідає в Дет-

ройті, звідки виїздить на тріумфальні гастролі по всьому світу. Відійшовши від керівництва капелою, з 1964 року Китастий мешкав у Чікаго. Серед численних зразків його творчої спадщини привертають увагу пісні, написані на слова І. Багряного — марші «УПА», «Україна», «Вставай, народе!», «Пісня про Тютюнника», марш молоді «Нема тої сили, щоб весну спинила». Саме він пише музику на слова І. Багряного до одумівського гімну — «Вперед, сини народу» та маршу «Ми об'їхали землю навколо», що відзначаються близькістю до кращих зразків масової української пісні 30-х років.

Микола Фоменко пройшов аналогічний шлях. Народився у 1894 році в Ростові, закінчив Харківську консерваторію, де навчався по класу фортепіано у проф. П. Луценка, а по композиції — у проф. С. Богатирьова. В 1932—35 році був редактором видавництва «Мистецтво». Під час війни пройшов тяжкий шлях поневірянь, поки в 1951 році разом з дружиною-співачкою Ізабелою Орловською не потрапив до Америки, де й мешкав постійно у Брукліні, працюючи на посаді професора Українського музичного інституту. Помер він 8 жовтня 1961 року, залишивши численну музичну спадщину — музичну драму «Маруся Богуславка», оперету «Ганна», оперу-казку «Івасик-телесик», численні твори для скрипки та фортепіано, романси на слова українських поетів. Його увагу також привернув текст написаний для маршу І. Багряним — «Ми об'їхали землю навколо». Паралельно з Г. Китастим він створює свій музичний варіант його, що, за свідченнями сучасників, викликав захоплення не лише одумівської молоді, але й старшого громадянства.

При уважному розгляді видно, що ці два композитори з різною індивідуальністю, кожний по-своєму інтерпретували один і той же поетичний текст І. Багряного. М. Фоменко створює для нього мелодію, що особливо насичена маршовими інтонаціями — сувора, чітка, лапідарна, вона нагадує туго скручену пружину, що стрімко розкручується. Мелодія Григорія Китастого розгортається більш вільно, епічно, утворюючи разом з приспівом (від якого, до речі, відмовився М. Фоменко для більшої емоційної концентрації куплета), двочастинну куплетну форму. Заспів у ній звучить у світлому мажорі — легко, «політно», одразу захоплюючи досить значний діапазон завдяки стрімким мелодичним злетам на широкі інтервали. Приспів звучить більш енергійно, тільки тут на слова «Буде бій, чуєш грім» — утверджується вольова карбована ритміка, що потім знову поступається широким пісенним інтонаціям. Можливо, тут дається взнаки саме «кобзарське», звичне до епічної широти музичне мислення митця. «Гімн», що також належить його перу, зберігає ці ж риси, але тут мелодика, епічна за своїм розмахом, набуває більш чітких, лапідарних інтонацій дещо плакатного, лозунгового характеру, що, власне, відповідає специфіці жанру і підкреслюється досить нестандартним гармонічним «каркасом», який її підтримує.

Обидва ці твори постійно звучали у концертах та на урочистих імпрезах ОДУМ'у, де високо цінувалась праця Григорія Китастого як керівника хору Чікагської філії, музичному вихованню членів якої віддав композитор чимало сил. Тож не випадково так тепло відгукнувся на цю його працю поет Анатоль Юриняк у своєму привітальному вірші:

Бринить струна, тремтить в руках бандура,
Тремтять серця із грою, співом в такт.
Зника з очей щоденщина понура —
В безсмертя душі всі глядять...
Ми ОДУМ'у хористи й бандуристи,
Служить мистецтву весь наш вік,
Китастий Гриць — мистецький керівник,
Ми всі обіт даємо урочистий.

Хор Чікагської філії був незмінним учасником всіх фестивалів, зльотів ОДУМ'у. Детройтська капела бандуристів брала участь і у торжествах з нагоди відкриття пам'ятника Т. Г. Шевченку у Вашінгто-

ні, наряду з іншими колективами гідно репрезентуючи українську культуру перед лицем цілого світу. Лише в Україні тривалий час перед визначними здобутками цієї культури, збереженої на чужих землях, була опущена «залізна завіса». Та зараз, коли ці дві гілки однієї великої культури починають з'єднуватись, тим більше важливим здається не обминути увагою кожну «ластівку», що повертається з-за моря на рідну землю — хай то буде мистецький твір, чи нове ім'я. Нещодавно ці пісні, написані в еміграції Іваном Багряним і його земляками-композиторами — уродженцями, як і він, одного регіону — Слобожанщини — прозвучали нарешті на батьківщині поета. На Сумському обласному телебаченні була підготовлена передача про поета — «Повернення в пісні», де розповідь про творчий шлях митця повоєнного періоду супроводжувалась словами цих пісень у виконанні ансамблю студенток Сумського педагогічного інституту. Можливо, що вони привернуть увагу й інших виконавців. Це, на наш погляд, збагатить їх репертуар і розширить наші уявлення про рівень української культури зарубіжжя.

Ганна ПРИХОДЬКО

Суми

ЗБИРАЧ ПЕРЛИН НАРОДНИХ СТЕПАН ТУРИК

Кременеччина — край, надзвичайно багатий фольклором. Порівняно рано розпочалося і його збирання та дослідження. Згадаймо, що вже в XIX ст. тутешні пісні, казки, легенди, перекази записували Зоріан Доленга-Ходаковський (на початку століття), Микола Костомаров і Тарас Шевченко (40-і роки), Михайло Драгоманов (70-і). На початку XX ст. збирали волинський фольклор Леся Українка та Климент Квітка, ряд інших. У середині нашого століття тут виросла ціла плеяда збирачів народних перлин: Олександр Вітенко, Людмила Лавренюк, Марія Єдинак-Прончук, Юрій Горошко, Макар Середюк. Серед цих імен виокремлюється Степан Турик. Його записи цінні тим, що, знаючи нотну грамоту, він записував не тільки тексти пісень, а й ноти до них. Чимало зібраних ним пісень було видрукувано у збірниках, які видавались й продовжують видаватися Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського Академії наук України.

Народився Степан Іванович Турик 5 січня 1893 року у селянській родині, де було восьмеро дітей, в селі Шкроботівці Кременецького повіту. Нині це село Шумського району Тернопільської області. Оскільки в рідному селі не було школи, діти ходили до Дедеркал, що знаходилося за 6 км. На той час Дедеркали були волосним центром повіту. Тут діяла учительська семінарія, переведена з Острога. Вона містилась у будівлях давнього монастиря. В семінарії працювало ряд відомих освітніх діячів Волині, серед них художник Андроник Лазарчук.

При семінарії існувала базова двокласна школа. Після закінчення цієї школи (1907), яка дорівнювала нашій восьмирічці, юнак поступає до Дедеркальської учительської семінарії, бо мав добрі знання і велике бажання вчитися. 1912 року успішно закінчує семінарію і призначається завідувачем Біложицької земської школи Сосницького повіту на Чернігівщині. Там він працював недовго, бо вже 1913 року його призвали на військову службу. Незабаром вибухнула перша світова війна. Степан Турик був зарахований до окремої Волинської ополченської роти, де працював старшим писарем. У 1916 році навчається у Житомирі в школі прапорщиків, а після закінчення отримує офіцерське звання прапорщика. Деякий час був ад'ютантом коменданта Полтави. Наприкінці 1916 року С. Турика направляють на чолі невеликого загону до містечка Жванець (Поділля) охороняти міст через Дністер, який з'єднував Хотин із Жванцем.

Коли перемогла Лютнева революція в Росії і було повалено самодержавний лад, солдати і місцеві жителі обирають С. Турика головою ревкому Жванця. А вже після жовтневого перевороту 1917 року С. Турик був демобілізований і направлений на вчительську роботу до Гришківської двокласної школи (село недалеко від Бердичева). З початку 1919 року навчається на вищих педагогічних курсах, що діяли при Київському університеті. В серпні ц. р. після закінчення курсів призначається інспектором шкіл Бердичівського повіту.

У ці роки голоду, розрухи лютував ще й тиф. Десь захопив його і Турик. Хвороба вимагала доброго харчування й догляду. Хтось повідомив про це батька. Він їде до Бердичева, перевозить хворого сина до Шкроботівки. Прохворів Степан майже рік.

Йшов важкий 1920. Полум'я громадянської війни вирувало по всій Україні. Влада мінялася так часто, що люди не могли зорієнтуватися, хто є хто. Не обминуло те полум'я й Шкроботівки. А вже за Ризьким мирним договором 1921 року Шкроботівка відходить до Польщі. Кордон проліг зразу ж за селом. Володіючи польською мовою, Степан Іванович дістав наказ учителювати в рідному селі. Сільська громада розпочала будівництво нового приміщення. Було чимало клопотів і для учителя. Але тут була обладнана квартира. Це тішило, бо 1923 року С. Турик одружився з дочкою тутешнього священика Марфою Григорівною (1902 р. н.). А вже 1925 р. його переводять до Суража, а згодом — Шумбара. На той час у молодого подружжя з'явилося дві доньки. Дітям треба було давати освіту. Тому за власним бажанням С. Турика переводять до с. Борки, де працювала семирічка. А коли народився ще й син, постало питання про власну хату. Маючи добру зарплату, Степан Іванович розпочав будувати дім у Кременці на вулиці Старі Вали.

1938 року в час розгулу польського фашизму на «кресах всходніх» влада поставила вимогу учителю стати поляком і католиком, на що С. Турик категорично не погодився. Через таку неслухняність був переведений на Полісся в с. Уховець, що за 25 км від Ковеля. Хата на цей час вже була майже готова. Родина переїжджає до Кременця, а господар з валізою в руках добирається до Уховця. Там він працює до приходу радянських військ у вересні 1939. А вже першого жовтня щасливо, маючи перепустку, добрався до Кременця. З першого грудня 1939 року призначений інспектором райвідділу наросвіти. В час німецької окупації краю працював завкабінетом шкіл Кременеччини.

У 1944—1948 роках продовжує працю інспектора шкіл Кременецького району. Вже в зрілому віці навчається заочно на філологічному відділенні Кременецького педінституту. З 1948 аж до виходу на пенсію Степан Іванович — учитель і завуч спочатку в середній школі № 3, а згодом № 1. Маючи 45 літ педагогічної праці, йде на відпочинок. Про цей період життя він згадував: «Вийшовши на пенсію 1-го грудня 1956 року, заскучав, затужив я за школою. І вже 5 грудня серцевий інфаркт звалив мене з ніг. Лікарі не мали надії на одужання. Але я, пригадавши, що вмію писати, знаю музику і співи, вирішив: ні, я не вмру, запишу все, що знаю з подій кінця XIX — першої половини XX ст. та буду записувати народні пісні. Це було для мене найкращими ліками. Пролежавши шість тижнів, одужав і взявся за роботу».

Справді, на пенсії Степан Іванович не міг дармувати і активно зайнявся збиранням українського фольклору. Згадав, що перші записи робив ще 1913 року в Шкроботівці. Тепер це стало основним змістом його життя. Незабаром записав 50 пісень у Шкроботівці від батьків, родичів, знайомих. Володіючи нотною грамотою, згармонізував ці пісні для хору та ще й на чотири голоси.

Різна географія Турикових записів. Найбільше зібрав він пісень на Кременеччині. У рідній Шкроботівці записав понад сто пісень, значна частина яких — весільні, починаючи від заручин до «розхідного борщу». У Шкроботівці весільні пісні С. Турикові проспівала Ганя Грицева Пилипчук-Яцюк. Але найцікавішими, своєрідними стали пісні,

записані від Марії Архипівни Островської, яка довгий час жила у Кременці. Степан Іванович записав від неї 240 весільних пісень, що склало чотири товстих нотних зошити. Заголовок дав їм такий: «Весілля на Дубенщині». Співачка була родом із с. Липи.

Для запису багатьох пісень фольклорист виїжджав у найвіддаленіші села Тернопільської, Хмельницької, Волинської, Рівненської, Львівської та Закарпатської областей. Всього зібрав майже тисячу пісень, які склали 28 великих нотних зошити. Один примірник цих записів надіслав до Києва в Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології Академії наук України, а другий — для Кременецького краєзнавчого музею.

Яких же пісень за жанрами зібрав С. Турик найбільше?

Перш за все весільних — майже 400. Далі йдуть побутові — понад 100, романси — 60, народні балади — 56, приспіви до танців — 86, веснянки і гаївки — понад 20, народна співанка про Олексу Довбуша на 125 строф. Решта пісні літературного походження, рекрутські, чумацькі, колодчані, невільницькі, маршові тощо.

Крім цього, у фонди Кременецького музею С. Турик передав власний життєпис, спогади, чимало документів. Перечитуючи їх, відчуваєш уболівання за стан української народної пісні. Ось рядки, які не можуть не хвилювати: «Народні пісні — це перлини, розсипані по світу. І не кожен спроможний їх оцінити, а тому часто вони гинуть безслідно. Їх потрібно визбирувати і складати в народну скарбницю».

Ціла низка Турикових пісень, які надійшли до Академії наук, видрукувані у різних фольклорних збірках, зокрема у «Баладах» (К., 1987), «Весільних піснях», що вийшли у двох великих книгах (К., 1982), «Піснях Тернопільщини» (К., 1989), інших. У збірнику «Весільні пісні» опубліковано зібраних Туриком 125 пісень. На жаль, цієї книги фольклорист вже не побачив: 24 вересня 1982 року його не стало. Лише кілька місяців не дожив до 90-річчя. Похований С. І. Турик у Кременці на Туницькому цвинтарі. На його могилі — скромний пам'ятник з лаконічним написом.

Фундаментальне академічне видання (в двох великих томах) «Весільні пісні» надіслала доньці С. Турика Ользі Степанівні упорядник книги М. Шубравська з таким дарчим написом: «Вельмишановній Ользі Степанівні Турик з усією родиною в пам'ять про батька Степана Івановича Турика — невтомного збирача музичного фольклору, численні записи якого опубліковані в цій книзі. М. Шубравська. 28.XII. 1982. Київ».

У «Піснях Тернопільщини» опубліковано понад 20 пісень, записаних Степаном Івановичем. Решта зібраних ним народних перлин — у фондах Академії наук у Києві та Кременецького краєзнавчого музею. Думається, як то було б гарно, коли б всі вони вийшли окремою книгою. Це було б гідною шаною його пам'яті як фольклориста.

Свого часу С. Турик говорив: «Я записував такі пісні, яких до того не чув, не зустрічав у збірниках, або ж такі, що були мені відомі, але виконувались в зовсім інших варіантах». За цими скупими рядками — копітка праця збирача упродовж кількох десятиріч. Причому на поїздки, записи ніхто ніяких коштів не видавав. Все робилося з розуміння загальнонародної потреби, бо що не записано, не зібрано нині, завтра може бути втрачене безповоротно.

Мені випало не раз зустрічатись з Степаном Івановичем, чи відвідуючи його вдома, чи в музеї. Пригадую, одного разу запитав, як зародилось у нього бажання збирати й записувати перлини народні. Він відповів: «Любов до народної пісні мені прищепила мати, проста сільська жінка. В нашому селі Шкроботівці в старі часи співали всі, та наша родина була особливо співучою. Селяни жили бідно, тяжко працювали. Єдиною розрадою для них була пісня».

Протягом багатьох літ С. І. Турик працював над романом-хронікою з життя Волині «Крізь бурі і громи». Рукопис зберігається у фондах Кременецького музею. Була у нього спеціальна папка з документами.

Він їх збирав упродовж 70 років (1912—1982). Пожовклі від часу, вони відроджують не тільки його особисте життя, а й є свідками різноманітних подій, що відбувалися в Україні. Це і посвідчення учителя Гришковецької народної школи, службовця Бердичівського повітового земства, члена профорганізації учителів Бердичева, посвідчення шкільного інспектора народної освіти за 1919 рік тощо. Серед цих документів — свідоцтво за 1912 рік про закінчення Дедеркальської учительської семінарії, де є підпис і художника Андроника Лазарчука. Ряд документів відбивають його життя за часів Польщі (1920—1939), за радянської влади (1939—1941, 1944—1956), німецької окупації (1941—1944).

Зацікавлення викликає листування С. Турика з працівниками інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України ім. М. Рильського. Збирач підтримував з інститутом контакти упродовж 30 літ. А ще в родині зберігаються листи від різних людей, в т. ч. від відомого письменника Антона Хижняка. Кілька місяців він жив у Туриків (квітень—липень 1944), коли працював редактором львівської газети «Вільна Україна». Письменник мав окрему кімнату на другому поверсі з вікном у сад. Тут він написав перші розділи роману «Данило Галицький», в якому змалював героїчну боротьбу наших предків з татаро-монголами. Більше десяти разів згадує про Кременець XIII ст.

Двадцять років тому перестало битися серце невтомного збирача народних перлин. Але ті, хто знав Степана Івановича, шанував і шанує його подвижницьку працю, не забувають дороги до його дому, стежки до могили. Не раз у розмовах з дружиною Турика Марфою Григорівною, приємною і лагідною жінкою (а їй недавно минуло 90), доньками Мирославою чи Ольгою, постійно у центрі уваги постать Степана Івановича. Він був людиною прекрасної, чистої душі, щирого серця. Він так багато зробив для відродження української національної культури, освіти, українського духу. Було б доречно, як здається, порушити клопотання про встановлення меморіальної дошки на будинку на честь його довголітнього господаря Степана Івановича Турика. Це була б наша шана невтомному трудівникові на ниві української культури, освіти, фольклористики насамперед.

Гаврило ЧЕРНИХІВСЬКИЙ

Кременець

КУРСИ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСАНКИ

«У світі існуватиме любов так довго, доки на землі писатимуть писанки», — гласить одна з легенд про ці маленькі дива, неперевершені мистецькі витвори рук людських», — пише Василь Нагірняк, головний редактор журналу «Писанка», що з вересня минулого року видає Верховинське районне об'єднання Товариства української мови «Просвіта» ім. Т. Шевченка — «Гомін Карпат». Недарма про красу людей, природи, речей кажуть: гарне, як писанка. Вона є еталоном краси, мистецьким витвором національного генія українців. Мало хто знає, що в Канаді є величний пам'ятник писанці, а в найбільших музеях світу вона займає почесне місце, що в багатьох країнах, де живуть українці, писанка має своїх талановитих творців.

Проте склалося так, що багатолітній погром української культури не обминув і нашу прадавню писанку. З нею ж у кожного з старших людей на Україні згадується світлий Великдень, пишний святковий кошик зі свяченим, обмін писанками в родині й громаді (що є символом взаємоповаги і духовного єднання), багатозначні дарунки дівчат хлопцям. Від виставлених на покуті, біля образів, великодніх писанок у селянській хаті сяяло цілий рік проміння добра і злагоди. Та варвари

XX століття нічого святого не визнавали, церкви руйнували, молодь від храмів відганяли, національні святощі немилосердно топтали, а натомість примусом насаджували нові обряди та свій ідеологічний дурман. Тож і звели до того, що прадавні писанкарські традиції почали губитися, що вони ще крадькома жевріли у селах. Найкраще збереглися, як і інші наші національні традиції, на Гуцульщині.

З Карпат, зі столиці гуцульського писанкарства — села Космач, за бажанням багатьох тернопільських аматорів писанки обласна рада Товариства української мови «Просвіта» ім. Т. Шевченка і товариство «Вертеп» запросили на березень цього року відомого писанкаря, заслуженого майстра народної творчості України Дмитра Пожоджука провести двотижневі курси. Митець з Гуцульщини відомий не тільки як знаменитий писанкар, а й діяльний пропагандист українського народного мистецтва в світі. Минулого року він побував у Барселоні на Олімпійських іграх, був в Ірландії, Валії, Шотландії, Англії, Польщі, а на зібрані кошти розпочав видання журналу «Писанка» (він заступник головного редактора), організував у Києві Перший Міжнародний з'їзд писанкарів, що зібрав на своїх засіданнях найвідоміших митців світу. Дмитро Пожоджук був учасником Міжнародної наукової конференції «Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя», готує до друку монографію «Українські писанкарі».

Талановитий писанкар з Гуцульщини вже давно зацікавив тернопільців. Незважаючи на велику зайнятість (має подібні запрошення навіть з Башкирії), він радо працював з тернопільцями. Його навчальний план курсу української писанки складається з теоретичної і практичної частин. На заняттях він розповідав про писанку як вид народного мистецтва, визначних писанкарів, своєрідність писанок різних регіонів України (Бойківщини, Буковини, Гуцульщини, Опілля, Поділля, Полісся, Слобожанщини), а найголовніше — вчив виготовляти писанки, починаючи з найелементарнішого до їх консервування та експонування.

Під час двотижневого перебування в Тернополі Дмитро Пожоджук на своєму семінарі-практикумі мав декілька потоків. Один з них представляв обласний Інститут підвищення кваліфікації учителів образотворчого мистецтва і народознавства, інший — кабінет українознавства педінституту і товариство «Вертеп». Обласна рада Товариства української мови «Просвіта» ім. Т. Шевченка якнайкраще посприяла тому, щоб відомий у світі писанкар зміг поділитися таємницями свого мистецтва.

Михайло ЧОРНОПИСЬКИЙ

Тернопіль

ДОМАШНІЙ МУЗЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ РОДИНИ У ПРАЗІ

Протягом віків доля посилала нашому народові нелегкі випробування. Лихоліття війн, голоду, епідемій, стихій, здається, не давали підняти голову. І часом, не стерпівши, люди покидали рідну, таку милу й дорогу їм землю та шукали порятунку десь по чужих краях. Українці нині живуть на Далекому Сході, в Канаді, Сполучених Штатах Америки, Іспанії, Англії, Польщі, Словакії, Чехії та багатьох інших країнах, далеко від землі своїх батьків. Та й там почуття вічного нерозривного зв'язку з Вітчизною повертає дітей до своєї матері-землі, до України. І кожне з них по-різному береже у своєму серці щось особливо дороге, що йде від духовності нації. Багато сил віддають люди на чужині, аби зберегти риси національної культури, передати їх на-

щадкам: будують храми, видають книги, організовують школи з національною мовою навчання, не забувають народне мистецтво — пісні, танці, вишивку, писанкарство.

Нині хотілося б познайомити наших дорогих киян з долею української жінки Марійки Мишанич-Горової, яка протягом багатьох років плекає у своєму серці любов до України, до рідного Закарпаття, до гір і полонин і зробила багато, аби про її талановитий народ знали й сусіди. Марічка Мишанич народилася у селі Нижній Студенів на Закарпатті. Змалку бачила, як її односельці бідували, ходили на заробітки в Угорщину, як радо поверталися додому. Пам'ятає, що в піснях заробітчан звучали слова подяки угорському панові-«кіронові», що відпускав додому після важкої праці за мішок пшениці:

Та дай, Боже, здоровлічка
Нашому кірону,

Ей, завтра пополудню
Їдемо додому...

Вона жила не в бідній родині, але сама мала чуле серце і завжди допомагала бідним краянам. Дівчину любили в селі. А коли підросла, то й сватачі пороги стали оббивати. Та прийшов свататись не той, кого серце чекало. І молода дівчина, прочувши, що дівчата з їх села їдуть на заробітки до Чехії, втекла з ними, щоб не вийти за нелюбого. Думалося, що минуть скрутні часи, і знову повернеться до свого краю. Та не так сталося, як гадалося. Невеликі заробітки на чужині не дали змогу здобути освіту. Та, певне, українська вроджена обдарованість, наполегливість і працьовитість допомогли дівчині так оволодіти кулінарним мистецтвом, що здобула собі слави справжньої чарівниці.

А далі — як трапляється в молодості. Вродливу дівчину посватав чех Вацлав Гора. І залишилася українка жити у Празі. Нові турботи, здавалось, не залишали часу на спомини. Та не вивітрили думок про рідне Закарпаття, гори, полонини, стежки і струмки на рідній землі. Ці глибокі почуття кликали до дії.

Повоєнних нелегких років українська еміграція в Празі дбала про збереження своєї національної культури. Були організовані драматичний гурток, український хор, керівником і диригентом яких став відомий професор Олекса Приходько. Протягом наступних десятиліть Празьким хором керували митці: професори Андрій Бурнацький, Ольга Дуткова, Степан Шутко.

З рідних джерел української культури черпали наснагу не тільки дорослі. До неї наверталося й молоде покоління. Було організовано «Діточий гурток», у якому вчили дітей українських пісень, танців, віршів. Танцювальне мистецтво, яке викладала професор Калина Шутко, посідало чільне місце в програмі гуртка. Її учні завжди були помітними на конкурсах народного танцю, часто перемагали в них.

Марія Мишанич не стояла осторонь просвітницької роботи серед української молоді. Вона співала у хорі, грала у постановках за творами українських класиків — Т. Шевченка, М. Коцюбинського, М. Гоголя. Марічка була першою співачкою на всіх українських концертах, вона знала безліч пісень, мала величезну любов до українського танцю. Дівчина не тільки сама була захоплена народним мистецтвом, а й залучала до нього багатьох своїх краян. Емоційна душа Марійки Мишанич неначе шукала простору для свого лету, їй часто було тісно у чужому краю, їй снилися рідні гори. Почала писати вірші, які згодом склали рукописні збірки «Туга за милим», «Гори мої, гори!», «Рідний край», «Своїй Батьківщині». Почуттям туги пройняті поетичні рядки, у яких не шукаймо особливої вправності, а спробуймо зрозуміти щиросердечність:

Гори мої, гори,
Як тяжко без вас,

Чом ви, мої гори,
Далеко від нас?

Щирим серцем зуміла Марія передати любов до Закарпаття і своєму чоловікові. Вона вишивала українські сорочки, які той радо



Подружжя Марії та Василя Горових. Фото 1980.



Марія Мишанич-Горова. Фото. 1978.

вдягав на свята Різдва, Великодня. І в цій любові одне до одного і до культури української вони пройшли разом майже півстоліття.

Марія Мишанич-Горова від молодечого захоплення поступово починає серйозно займатись вивченням і відтворенням українського народного одягу. Вона береже своє дівоче вбрання із села Нижнього Студеного, намагається повністю відтворити комплекс народного одягу Закарпатської України — від взуття до головних уборів — для всіх учасників художньої самодіяльності. Не тільки багато вишиває сама, а й навчає своїх краян. Прагнучи, щоб більше людей дізналося про невичерпні здібності українського народу, повсякчас пропагує українську культуру і серед чехів. Її вишивки, виконані давньою народною технікою — низинкою, ключками, мережкою — стали справжніми взірцями народного мистецтва.

Інтер'єр житла Горових у Празі оздоблений в українському стилі. Поступово цей дім, що нагадує житло села Нижній Студенів на Закарпатті, перетворився на своєрідний родинний музей українського народного мистецтва. Тут зразки народного одягу, вироби з лози, декоративні речі домашнього вжитку. Але превалює українська народна вишивка — головна цінність домашнього музею, експонати якого подружжя Горових заповідає Українському музею у Свиднику.

Нехай ще багато літ милує народне мистецтво Марії Мишанич-Горової усіх, хто загляне до привітної оселі-музею в Празі.

Калина ШУТКО

Прага



ХРОНІКА

ФОЛЬКЛОРНА КОНФЕРЕНЦІЯ У ЛЬВОВІ

27—28 квітня 1993 року у м. Львові відбулася Всеукраїнська наукова конференція «Проблеми української фольклористики». Організовано її з ініціативи кафедри української фольклористики ім. акад. Ф. Колесси Львівського державного університету ім. І. Франка. Конференція проходила у залах Львівського університету та Інституту народознавства. Крім господарів, у ній взяли участь науковці з Києва, Дніпропетровська, Сімферополя, Луцька, Одеси, Рівного, Чернівців, Тернополя, Харкова, Кривого Рогу, Миколаєва, Ізмаїла, Умані та ін.

У пленарному засіданні взяли участь відомі вчені України, зокрема Н. Шумада («Український фольклор в сучасних зарубіжних дослідженнях»), І. Денисюк («Іван Франко про наукові методи вивчення фольклору»), В. Буряк («До проблеми поняття «фольклорна свідомість»), В. Гошовський («Кібернетичний аспект ареальної типології народних пісень»). Наприкінці пленарного засідання відбулася презентація фольклорного ансамблю «Родовід», яким керує Ю. Кондратенко. Ансамбль існує при лабораторії Львівського університету і виконує пісні, записані власне студентами та викладачами університету. Учасникам конференції дуже сподобалось виконання пісень цим колективом.

Робота конференції відбувалась в основному на секційних засіданнях, присвячених таким проблемам, як — методологія фольклористичних досліджень, історія фольклористики, дослідження фольклорної поетики та обрядовості, фольклор і література, фольклор і лінгвістика, фольклор і краєзнавство у школі та вузі. Ряд цікавих повідомлень було прочитано в секції «Дослідження фольклорної поетики та обрядовості» (голова секції — В. Давидюк). Загальний інтерес викликала доповідь Т. Шевчук (Київ)—«Українська народна магічна поезія (замовляння). Еволюція ритуальнопоетичних формул». У доповіді Я. Пилинського (Київ) «Ідеологізація прислів'їв та приказок» наголошувалось на новому підході у дослідженні цього жанру. Доповідач пропонує замість описового методу вивчення прислів'їв та приказок перейти до глибшого, філософського осмислення мудрослів'я народного, де зберігається акумульований протягом багатьох віків досвід народу. Л. Стрюк (Кривий Ріг) у своєму повідомленні «Етнологічні аспекти народної ліричної пісні» охарактеризувала елементи побуту, згадки про які зустрічаються в українській народній пісенності. Розповіла Л. Стрюк і про багату колекцію рушників, що зберігається у музеї Криворізького педагогічного інституту.

У доповіді Л. Неділі-Семенюк (Луцьк) «Форми шлюбу за мотивами народних балад Західного Полісся» простежено на багатому фольклорному матеріалі взаємозв'язок весільного ритуалу і балади; розглядається генезис форм шлюбу. Проблемам символічної образності в народній поезії присвятили свої доповіді Е. Гаврилюк (Львів)—«Семантика рослинного коду в ритуальних контекстах» та Л. Яремко (Львів)—«Народнопоетичні символи в інтерпретації М. Костомарова». Традиційне народне весілля стало темою виступів одразу трьох доповідачів. Зокрема, у повідомленні В. Давидюка (Луцьк) «Ініціальні ритуали у весільній обрядовості Полісся» розглянуто весілля як тричленний комплекс «життя — смерть — народження (нове життя)». Про важливість регіонального вивчення весільної обрядовості наголошував у своєму виступі «Буковинське весілля» В. Костюк із Чернівців. Доповідач розповів про результати власної експедиційної праці; простежено весь хід буковинського весілля. Н. Задорожнюк у виступі «До питання вивчення фольклору національних меншин в Україні (на матеріалі болгарського фольклору)» розповіла про свої спроби дослідження весільної обрядової поезії. В повідомленні говорилось про роль символіки у болгарському весіллі. Було порушено питання про порівняння символіки різних жанрів весілля щодо частоти використання символічних образів і щодо складу символіки, її функцій.

Активну участь у роботі секції брала Н. С. Шумада, яка включалась у всі важливі дискусії, що відбувались під час обговорення. Н. С. Шумада відзначила високий науковий рівень доповідей і підкреслила, що попри всі труднощі, на конференції були представлені доповіді з усіх регіонів України. Загалом слід відзначити високий організаційний рівень конференції, який став можливий завдяки зусиллям кафедри української фольклористики Львівського університету (завідуючий кафедрою І. Остапик). При підведенні підсумків конференції стає очевидною необхідність регулярного проведення подібних форумів для поглибленого вивчення фольклору. Всеукраїнська конференція стала прикладом плідного співробітництва вчених у вирішенні багатьох актуальних проблем сучасної фольклористики.

Наталка ЗАДОРОЖНЮК

Київ

IN THIS ISSUE:



Іван Литовченко
Марфа Литовченко
Верховина. Гобелен.
Вовна, ткацтво.
Київ, 1966 р.

15 крб.

Індекс 74328

НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ



НАУКОВА ДУМКА

ISSN 0130—6936. Нар. творчість та етнографія. 1993. № 4. 1—96.